

OPERA COMIQUE

FORUTSETNINGER FOR
OPERAVIRKSOMHETEN 1918 - 1921



HOVEDOPPGAVE I MUSIKK HOVEDFAG
HØSTEN 2006

KAREN AUSTAD CHRISTENSEN

FORORD

Da jeg som fersk hovedfagsstudent snublet over historien om Opera Comique i Ingeborg Kindems *Den norske operas historie*, var det noe ved beskrivelsene av den kortvarige, men aktive operascenen som fascinerte og gjorde meg nysgjerrig. Siden dette har jeg jobbet med stoffet, kommet dypere inn i detaljer ved historien og satt meg inn i store mengder kildemateriale og litteratur om operaen i Stortingsgaten. Og materialet har fortsatt å fascinere, overraske og more meg gjennom dette arbeidet. Datidens aviskritikeres kunnskaper, vidd og treffende språklige stil har vært en stadig kilde til informasjon, latter og inspirasjon, og de beretningene som finnes i litteraturen om Opera Comiques oppsetinger og om personlighetene som arbeidet der har også vært morsomme, spesielle og imponerende. Jeg håper at jeg i denne oppgaven får videreformidlet noe av dette rike kildematerialet og gitt et levende bilde av det aktive opera- og musikkmiljøet som fantes i Kristiania i tiden etter første verdenskrig, slik at også leseren kan la seg fascinere av Opera Comiques historie.

Jeg vil gjerne takke alle som har hjulpet meg med stort og smått i oppgavearbeidet. Først og fremst vil jeg takke min veileder Erling E. Guldbrandsen for målrettet og inspirerende veiledning. Takk også til alle hjelpsomme og kunnskapsrike medarbeidere på Norsk musikkksamling, Nasjonalbibliotekets mikrofilmlesesal og teatersamling, Oslo byarkiv og Norsk filminstitutt som har hjulpet meg i arbeidet. Til slutt takk til alle snille kaffevenner og operajenter på Blindern og til mamma og pappa for korrekturlesing og tilbakemeldinger.

Karen Austad Christensen
Oslo 10.08.2006

*Forsidebilde: Opera Comiques lysekrone.
Foto: Anders B. Wilse. Eier: Norsk Folkemuseum.*

INNHold

FORORD	3
INNHold	5
1. INNLEDNING	9
1.1. FORUTSETNINGENE FOR OPERAOPPSETNINGENE	10
1.2. OPERAOPPSETNINGEN SOM OPPLEVELSE	12
1.3. UTVALG OG AVGRENSINGER	13
1.4. KILDER	15
1.4.1. Primærkilder.....	15
1.4.2. Musikkritikkene som musikkhistoriske kilder.....	17
1.4.3. Litteratur.....	19
1.5. SPRÅKBRUK OG STAVEMÅTER	20
2. KRISTIANIA SOM MUSIKKBY.....	23
2.1. SOSIAL KONTEKST – “DEN DELTE BYEN”	23
2.2. ØKONOMISK KONTEKST – JOBBETID OG KRISE	24
2.3. KULTURELL KONTEKST - MUSIKKLIVET I KRISTIANIA.....	25
2.3.1. Opera og operette	27
2.3.2. Operakomiteen og Hannevigsoperaen	28
2.3.3. Musikkritikerne.....	29
3. OPERA COMIQUE	33
3.1. ÅPNINGEN AV OPERA COMIQUE	37
3.2. KUNSTNERISK LEDELSE.....	39
3.2.1. Sceneledelse	39
3.2.2. Scenografi.....	41
3.2.3. Musikalsk ledelse.....	42
3.3. OPERAKOMPANIET	44
3.3.1. Solister.....	44
3.3.2. Utenlandske gjestesangere.....	47
3.3.3. Kor	50
3.3.4. Orkesteret	51
3.3.5. Ballett	52
3.4. REPERTOAR.....	53
3.4.1. Opera Comique og ”det norske”.....	57
3.5. GJESTESPILL PÅ CASINO I KØBENHAVN	61

3.6. NEDLEGGELSE AV OPERAVIRKSOMHETEN	62
4. TANNHÄUSER	67
4.1. TIDLIGERE WAGNEROPPSETNINGER I KRISTIANIA – ”TRADISJON”	68
4.2. IMPULSER UTENFRA	70
4.2.1. Wagnerisme.....	70
4.3. OPERA COMIQUES OPPSETNING AV <i>TANNHÄUSER</i>	72
4.3.1. Forestillinger	72
4.3.2. Regi.....	74
4.3.3. Scenografi og kostymer	76
4.3.4. Dirigent.....	78
4.3.5. Kor	80
4.3.6. Orkester	82
4.3.7. Solister.....	84
Tannhäuser	85
Elisabeth	88
Venus	90
Wolfram.....	91
Øvrige roller	92
4.3.8. Gjestesangere	93
4.2. KRITIKERNES OMTALE AV <i>TANNHÄUSER</i>	95
4.3. PROGRAMTEKSTEN	99
4.4. FORUTSETNINGER FOR OPPSETNINGEN AV <i>TANNHÄUSER</i>	100
4.4.1. Tradisjoner og konvensjoner	100
4.4.2. Utenlandske impulser	102
4.4.3. Kritikere og publikum.....	104
5. ZIGØINERBARONEN	107
5.1. WIENEROPERETTEN <i>ZIGØINERBARONEN</i>	107
5.2. OPPSETNINGEN PÅ OPERA COMIQUE	109
5.2.1. Solister.....	109
5.2.2. Dirigent, orkester og kor.....	114
5.2.3. Regi , scenografi og kostymer	116
5.3. KRITIKERNES HOLDNINGER TIL OPERETTEN	117
5.3.1. ”Høy” eller ”lav” kultur?	118
5.3.2. Publikums mottakelse	121
5.3.3. Kritikernes holdninger til verket	124
5.3.4. Kritikernes holdninger til komponisten	126
5.3.5. Kritikernes holdninger til operettegenren	128
5.4. FORUTSETNINGER FOR OPPSETNINGEN AV <i>ZIGØINERBARONEN</i>	132
5.4.1. Tradisjoner og konvensjoner	132
5.4.2. Kritikere og publikum.....	134
6. OPPSUMMERING.....	137
6.1. FORUTSETNINGER FOR OPERAOPPSETNINGENE	137
6.1.1. Tradisjoner og konvensjoner	137
6.1.2. Utenlandske impulser	139
6.1.3. Publikum og kritikk	139

6.2. DE UTVALGTE OPPSETNINGENE I FORHOLD TIL OPERAENS TOTALE VIRKSOMHET.....	141
6.3. OPERA COMIQUES ROLLE I KRISTIANIAS MUSIKKLIV.....	144
KILDER OG LITTERATUR	147

1. INNLEDNING

Rett etter 1. verdenskrigs slutt startet det opp en selvstendig, norsk opera i Stortingsgaten i Kristiania. Operaen het “Opera Comique¹”, og ga hovedstaden omtrent daglige opera- og operetteforestillinger fra åpningen 29. november 1918 til og med den siste forestillingen 31. august 1921.

Opera Comique er en del av den norske kultur- og musikkhistorien som det er skrevet forholdsvis lite om. I denne oppgaven vil jeg derfor se nærmere på Opera Comiques historie og presentere viktige sider ved operadriften, sett i sammenheng med sentrale tendenser i tidens kultur- og musikkliv. Hvilke forutsetninger var det som lå til grunn for og som påvirket Opera Comiques opera- og operetteoppsetninger²? Med forutsetninger mener jeg her både kunstneriske impulser og tradisjoner og de praktiske mulighetene og begrensningene for operadriften.

Ved å se på forutsetningene for operadriften vil jeg få innsikt i Opera Comiques virksomhet og forutsetningene for å drive en liten, kommersiell operascene i den tiden den var i drift. Dette vil også gi en nærmere innsikt i og forståelse av det samlede musikklivet og det kulturelle miljøet i Kristiania i mellomkrigstida. Vekselspillet mellom ulike forutsetninger for operavirksomheten, for eksempel mellom operaens indre liv og det øvrige musikklivet, er viktige aspekter i min fremstilling. Teaterhistorikeren Thoralf Berg beskriver teatret som en møteplass for ulike sosiale, administrative, teknologiske og kunstneriske aktiviteter, som utfolder en variert virksomhet i parallell utvikling med det samfunnet som det fungerer innenfor (Berg 2002, s. 32f). Konsekvensene av samfunnsutviklingen kan man spore ved å se nærmere på publikumssammensetning, repertoarets art, kunstneriske forhold og tekniske forhold ved teatret, da disse kan sies å reflekteres eller avspeiles i teatervirksomheten. Dermed blir også selve teater- eller operaoppsetningen et undersøkelsesobjekt som er med på å gi oss innsikt i den tiden da institusjonen var i virksomhet. Jeg vil vise hvordan Opera Comiques virksomhet reflekterte viktige sider av det samfunnet operaen var en del av,

¹ Jeg skriver Opera Comique uten aksenter, da dette var den skriveformen operaen selv brukte i sine programmer og annonser.

² Jeg skiller mellom begrepene oppsetning og forestilling. Med oppsetning menes den utformingen et verk har fått som følge av regi, scenografi o.l.. Forestillingen er hvert enkelt møte med publikum. Hver oppsetning vil altså i de fleste tilfeller ha flere forskjellige forestillinger. Dersom jeg ikke presiserer noe annet, vil oppsetningene være enhetene jeg undersøker. Men jeg vil nok komme til å bruke eksempler fra spesielle forestillinger der dette er naturlig. Blant annet vil det være spesielt mange kilder knyttet til premiereforestillinger eller forestillinger med gjestesangere. I disse tilfellene vil jeg vise til den enkelte forestilling.

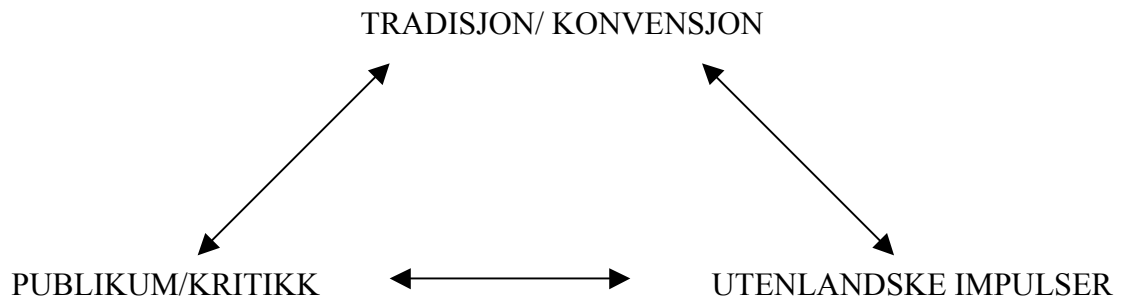
og hvordan Opera Comique på sin side påvirket norsk kultur- og musikkliv i løpet av den korte tiden den var i virksomhet.

Det at Opera Comique bare eksisterte i omlag tre år, gjør at den tiden da operaen var i drift er en liten, avgrenset enhet. Det korte tidsrommet begrenser omfanget av stoffet, og gjør at det er lett å få oversikt over operaens virksomhet. Ulempen ved operaens korte eksistens er at det er liten mulighet for å vise til utviklingslinjer eller til større strukturelle endringer, slik man kunne gjort dersom operaen hadde holdt på over lengre tid. Jeg har derfor i hovedsak et synkront perspektiv i fremstillingen av operaens virksomhet, og det er institusjonen Opera Comique, slik som den fungerte i sin samtid, som blir oppgavens objekt. Det diakrone perspektivet kommer inn som historiske utviklingslinjer som ledet opp til Opera Comique (Kjeldstadli 1999, s. 110). Disse historiske forutsetningene for operaens virksomhet vil jeg komme inn på i analysene av to av operaens oppsetninger, der jeg vil se på hvordan Opera Comique forholdt seg til operagenrens konvensjoner og tradisjoner, samtidig som den forholdt seg til de samtidige tilbakemeldingene fra publikum og presse.

1.1. FORUTSETNINGENE FOR OPERAOPPSETNINGENE

Jeg har valgt å bruke begrepet forutsetninger for operaoppsetningene som et sentralt spørsmål i fremstillingen av Opera Comiques virksomhet. Spørsmålet om forutsetninger kan både gjelde operaens samlede virksomhet og de enkelte oppsetningene, og begrepet er vidt nok til å inkludere mange ulike faktorer som kunne påvirke Opera Comiques operaoppsetninger.

Denne måten å bruke begrepet forutsetninger på, har jeg fra den svenske teaterhistorikeren Göran Gademan (1996). Gademan setter opp en tredelt modell når han skal systematisere hva slags forutsetninger som lå til grunn for operaoppsetningene på Kungliga Operan i Stockholm mellom 1860 og 1882 (Gademan 1996, s. 5):



Selv om en klar inndeling på denne måten er en forenkling og en abstraksjon, er inndelingen i tre hovedgrupper av forutsetninger et godt metodisk verktøy. Ved å dele inn og definere ulike påvirkninger og forutsetninger for operaoppsetningene, kommer sider ved operadriften klarere frem, og kan behandles mer systematisk. Gademan peker også på hvordan de tre “hjørnene” i modellen påvirker hverandre og på denne måten driver utviklingen av nye måter å spille opera på videre (l.c.).

Tradisjoner og konvensjoner inkluderer alle de forutsetningene som hadde med hvordan man var vant med at opera skulle spilles og synges. Dette kunne for eksempel være tradisjoner for hvordan operasangerne skulle synge og opptre, forventninger til stykker som hadde vært spilt tidligere eller gjenbruk av dekor og kostymer. Her er det en klar forskjell på mitt materiale og Gademans. I motsetning til Kungliga Operan i Stockholm var Opera Comique en ny scene, i et land som ikke hadde tradisjoner for fast operadrift. Det er i hovedsak tradisjoner fra de andre scenene i Kristiania som spilte, eller hadde spilt, opera som representerte tradisjonen for Opera Comiques virksomhet. Men man kan også til en viss grad snakke om tradisjoner og konvensjoner innad på Opera Comique, på tross av det korte tidsrommet scenen eksisterte. Et tydelig eksempel på dette er hvordan operaen drev gjenbruk av kulisser og scenelementer fra gamle oppsetninger (Johansen 1984, s. 328).

Utenlandske impulser var også viktige forutsetninger for oppsetningene. I møtet med utenlandske gjestesangere, dirigenter og regissører ble norsk operaliv tilført nye impulser, som igjen kunne føre til nye tradisjoner og konvensjoner. På Opera Comique var deler av den kunstneriske ledelsen utenlandsk, og det er interessant å se på hvordan dette påvirket oppføringene ved operaen og eventuelt tilførte nye impulser til det norske opera- og musikklivet. Også flere av de norske sangerne ved Opera Comique var

utdannet i utlandet eller hadde jobbet ved utenlandske operascener, og tok med seg nye impulser og erfaringer til den hjemlige scenen.

Det tredje hjørnet i modellen er forutsetninger som var knyttet hvordan publikum og kritikere tok imot oppsetningen. Hvorvidt en oppsetning var populær blant publikum eller ikke, var helt avgjørende for hvor mange forestillinger som ble gitt, og kunne avgjøre hvilke nye impulser eller gamle tradisjoner som skulle leve videre og hvilke som ble forkastet (Gademan 1996, s. 5). Fordi Opera Comique var drevet uten offentlig støtte var scenen helt avhengig av billettinntekter for å opprettholde driften, og vi kan derfor regne med at publikumstilstrømningen var en viktig forutsetning for operaens valg av repertoar. Det er imidlertid ikke mange kilder til hva det brede publikum mente om Opera Comiques oppsetninger, bortsett fra antagelser om oppsetningenes popularitet basert på antallet forestillinger og spredte notiser om full eller tom sal på enkeltforestillinger. Derimot finnes det et rikt materiale av aviskritikker, som gir oss en innsikt i samtidens vurdering av oppsetningene. Dette materialet, og metodiske aspekter knyttet til å bruke slike kilder, vil jeg komme nærmere tilbake til lenger ut i dette kapitlet. Vi kan anta at kritikkene var viktige forutsetninger for Opera Comiques operaoppsetninger. Aviskritikkene kunne virke opinionsdannende og dermed bidra til om forestillinger ble godt eller dårlig besøkt av publikum (Næss 1994, s. 24). I tillegg kunne kritikernes meninger påvirke operaens ledelse og utøvere direkte.

1.2. OPERAOPPSETNINGEN SOM OPPLEVELSE

Det er skrevet en del om hvordan samfunnet og operagenren påvirker eller speiler hverandre og om hvordan operakomposisjoner hadde sammenheng med den tiden de er skrevet i.³ I den grad det er snakk om oppsetninger av operaene er det vanligvis førsteoppføringene og reaksjonene på disse i komponistens samtid som er tema. I forbindelse med Opera Comique har jeg ikke denne muligheten, da repertoaret til operaen var preget av velkjente verk som for det meste var skrevet minst femti år før oppføringen på Opera Comique. De fleste operaene og mange av operettene tilhørte et standardrepertoar som ble spilt på scener over hele den vestlige verden. Blant annet William Weber (1999) peker på hvordan det i den vestlige kunstmusikken, særlig i løpet av 18- og 1900-tallet, har oppstått en kanon av verker som dominerer repertoarene. Dette gjaldt også på Opera Comiques tid i stor grad opera- og, om enn i mindre grad,

³ For eksempel skriver Bokina (1997) om opera og politikk, Tomlinson (1999) om opera og filosofi og Robinson (1985) om opera og idéhistorie.

operetterepertoaret. Studier av repertoaret og utviklingen av dette, av fremføringspraksis i ulike tider og av den rollen eldre verk spilte i musikklivet på et gitt tidspunkt er også viktige sider ved musikkhistorien, og kan bidra til økt forståelse av tidligere tiders musikkliv (Weber 1999, s. 344).

Når vi har fokus på hvordan samtidens publikum og kritikere forsto og tok imot oppsetningene av stykker fra operagenrens kjernerepertoar, fremfor å snakke om “verkene selv”, snakker vi om operaoppsetningen som opplevelse. Det er mottakerens forståelse av forestillingen som står i sentrum, og det er bedømmelsen av verket ut fra samtidens kriterier som “bestemmer” om oppsetningen var vellykket eller ikke (Næss 1994, s. 22). Å skille mellom verket som tekst og verket som fremføring har vært typisk for teatervitenskapen, og også i musikkforskningen har det de siste årene blitt mer fokus på verket som fremføring og opplevelse (Cook 2003, s. 205). Det utøvende aspektet er alltid sentralt i forståelsen av verket når man ser på musikk eller teater på denne måten. I dette ligger også at man ser enhver ny fremføring i forhold til andre fremføringer, ikke i forhold til hvorvidt den er lik en tenkt “original”. Selv om kjennskap til verkene er nødvendig for å forstå mottakelsen og fremføringen de fikk ved Opera Comique, vil jeg derfor ikke beskrive eller analysere de verkene som operaen satte opp, annet enn der det er nødvendig å vise til partituret for å kunne forstå utsagn i kildene. Jeg vil imidlertid vise til fremføringspraksisen av stykkene i de tilfeller det finnes kilder på dette.

1.3. UTVALG OG AVGRENŚINGER

Fordi jeg ønsker å kunne fordype meg mer i kildematerialet til enkeltoppsetninger enn det en gjennomgang av alle Opera Comiques oppsetninger hadde gitt mulighet til, har jeg valgt å gjøre et utvalg som kan belyse noen viktige aspekter ved operaens virksomhet. Det at jeg gjør et utvalg av oppsetninger gjør at jeg i større grad kan fordype meg i kildene til hvordan Opera Comique satte opp disse verkene. Særlig er kildene til kritikere og publikums mottakelse av oppsetningene viktige for å kunne å beskrive Opera Comiques virksomhet i en bredere kulturell kontekst. Gjennom analyse av oppsetningene og mottakelsen av dem vil jeg kunne si noe om forutsetningene for oppsetningene, både om hvordan Opera Comique stod rustet til å sette opp de ulike verkene og hvordan verkene ble vurdert ifølge det rådende synet på musikk og kunst.

De to forestillingene jeg har valgt å fordype meg i er Opera Comiques oppsetninger av *Tannhäuser* av Richard Wagner, og *Zigøinerbaronen* av Johann Strauss d.y.. Jeg har

begrenset meg til to oppsetninger da dette gir mulighet til å gå nøye inn på hver enkelt forestilling, noe som av plassmessige årsaker hadde blitt vanskelig dersom antallet oppsetninger hadde vært større. Fordi antallet utvalgte oppsetninger er så lite, har jeg valgt å analysere oppsetningene av to svært forskjellige verk, én opera og én operette. Kontrastene mellom disse to verkene er store. *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen* stilte forskjellige krav til operaens krefter og det er også store forskjeller med hensyn til hvordan de to oppsetningene ble mottatt av samtidens kritikere og publikum. Disse kontrastene viser noen viktige ytterpunkter i Opera Comiques virksomhet, og gir rike muligheter for kommentarer omkring operaens virksomhet i forhold til en bredere kontekst av forutsetninger og kulturelle strømninger.

Tannhäuser var en av de oppsetningene ved Opera Comique som stilte de høyeste kravene til operaens solistkrefter, kor og orkester. I kapitlet om *Tannhäuser*-oppsetningen vil jeg gå inn på de rent praktiske forholdene ved operaen, slik som størrelsen på orkesteret i forhold til hva orkestersatsen krever ifølge partituret, sangerne og korets utfordringer i denne musikken og problemer knyttet til at scenen var liten. *Tannhäuser* var også den eneste av Wagners operaer eller musikkdramaer som ble satt opp med på Opera Comique med operaens egne krefter.⁴ Wagners operaer og musikkdramaer er sentrale verk i operarepertoaret, og var på Opera Comiques tid svært omtalt og beundret. I kapitlet om *Tannhäuser*-oppsetningen vil jeg derfor drøfte tidens musikk- og kunstsyn ved å se nærmere på hva som ble skrevet om *Tannhäuser* og Wagners musikk generelt i kritikkene av Opera Comiques oppsetning. Gjennomgangen av disse kildene kan si oss mye om de musikalske og estetiske preferansene og debattene i musikklivet i perioden.

I tillegg til de store og krevende operaene var operettene en betydelig del av Opera Comiques repertoar. Ikke minst var det slik fordi operetteoppsetningene ofte var langt mer populære hos publikum og gikk mange flere ganger enn det operaene vanligvis gjorde. I kapitlet som omhandler oppsetningen av *Zigøinerbaronen*, vil jeg se nærmere på Opera Comique som operettescene. Jeg har valgt *Zigøinerbaronen* fordi den er en av de operettene på Opera Comique som fikk de beste kritikkene. I tillegg var *Zigøinerbaronen* den første operetten som scenen valgte å sette opp, og det finnes derfor mange kritikker av premiereforestillingen der kritikerne eksplisitt kommenterte

⁴ I tillegg ble Wagners *Die Walküre* spilt på Opera Comiques scene, men dette var i hovedsak et tysk gjestespill, der Opera Comiques orkester og noen få av operaens solister medvirket.

hvordan Opera Comique klarte seg i denne genren. Jeg vil også i dette kapitlet se nærmere på mottakelsen av operetten, og blant annet komme inn på spørsmål om “høy” og “lav” kultur og forholdet mellom kunst og underholdning, sett i sammenheng med tidens underholdningskultur. Kapitlene der jeg analyserer og kommenterer henholdsvis *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen*, vil utgjøre hoveddelen av oppgaven, der jeg innhenter, kommenterer og drøfter data fra kildematerialet i forhold til hvordan de belyser ulike forutsetninger for Opera Comiques virksomhet.

Jeg mener at de to utvalgte oppsetningene representerer viktige sider ved Opera Comique, og at utvalget belyser spørsmålet om forutsetninger for operaens virksomhet på en fruktbar måte. Men det er også viktig å huske at det er store deler av repertoaret som ikke blir presentert gjennom dette utvalget. For å unngå en for ensidig presentasjon av operaens virksomhet og repertoarprofil vil jeg presentere operaens samlede virksomhet i et eget kapittel, og på denne måten presentere Opera Comiques operadrift på en mer helhetlig måte. Kapitlet der jeg presenterer og beskriver Opera Comique, er organisert systematisk, ikke kronologisk, og skal fungere som en ramme for drøftingene i kapitlene om oppsetningene av *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen*, heller enn en uttømmende beskrivelse av Opera Comiques virksomhet. For å sette Opera Comiques virksomhet i en bredere kontekst vil jeg også kort beskrive Kristianias musikkliv, med hovedvekt på forholdene for musikkteatret.

1.4. KILDER

1.4.1. Primærkilder

De viktigste kildene til oppgaven har vært samtidige aviskritikker og –artikler som omhandler Opera Comique. Det ble skrevet mye om operaen i avisene, og alle premierer ble utførlig kommentert og kritisert i alle de store kristiania-avisene. I tillegg til kritikker var det forskjellige typer omtaler, intervjuer og artikler om komponistene, utøverne og verkene. Det var også vanlig å anmelde annen besetning i operaer der det var dobbelt rollebesetning. Når operaen hadde forestillinger med gjestende sangere, ble disse omtalt spesielt. En enkelt operaoppsetning kunne på denne måten få flere kritikker i samme avis i løpet av sesongen.

For å få en oversikt over hele Opera Comiques virksomhet har jeg gått gjennom fire årganger av *Aftenposten* (1918-1921) på mikrofilm. Jeg har valgt *Aftenposten* fordi dette på Opera Comiques tid var landets største avis, med en moderat politisk profil (*Norges*

kulturhistorie, bind 6, s. 171). Avisen dekket den “seriøse” kunstkulturen godt, og fordi den både kom i morgen- og aftenutgave hver dag hadde den godt oppdaterte konsertannonser og notiser. Dette er blant annet nyttig i forbindelse med å kartlegge avlyste forestillinger. I forhold til de to utvalgte oppsetningene har jeg også sett gjennom alle de større kristiania-avisene i tidsrommet rundt fremføringene, slik at jeg har et mest mulig komplett bilde av hva som ble skrevet om oppsetningene. Oversikt over hvilke avistitler og tidsrom jeg har gått gjennom finnes i litteraturlisten bakerst. Gjennomgangen av avisene har vært tidkrevende, men helt avgjørende for innsamlingen av stoff til oppgaven. I tillegg til stoffet som direkte omhandler Opera Comique, har disse kildene også gitt meg god innsikt i mange av tidens politiske, sosiale, økonomiske og kulturelle strømninger, noe som er en god bakgrunn for tolkingen av musikkritikkene.

I tillegg til aviser på mikrofilm har jeg hatt stor nytte av utklippsbøker om musikk- og operalivet i Kristiania i den aktuelle perioden, der stoffet om opera- og musikklivet er samlet. Utklippssamlingen fra Opera Comique på Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, har vært til stor nytte, særlig i den innledende kartleggingen av virksomheten. Denne samlingen inneholder de aller fleste kritikkene av Opera Comiques oppsetninger, i tillegg til kritikker av andre opera- og operetteoppsetninger i Kristiania i det samme tidsrommet. Ulrik Mørks utklippsbøker om Kristianias musikkliv, som også finnes på Norsk musikkksamling, har gitt god innsikt i periodens musikkliv og inneholder også mange utklipp om oppstarten av Opera Comique våren 1918. Fordelen med utklippsbøkene er at de gir enkel tilgang på mye stoff som det ville tatt for lang tid å samle på annen måte. Ulempen er at mange kritikker, artikler og notiser er samlet uten dato, referanse til avis, og noen ganger uten kritikerens signatur. Bøkene er satt sammen av enkeltpersoner, og er derfor heller ikke alltid komplette. De kan derfor mangle enkeltkritikker, enkeltoppsetninger eller hele tidsrom. Selv om jeg har identifisert de fleste kritikkene i aviser på mikrofilm, har det vært enkelte av artiklene og kritikkene som finnes i utklippsbøkene som jeg ikke har funnet på denne måten. Der jeg bruker disse kildene i oppgaven oppgir jeg utklippsboken og eventuelt sidetall som referanse, ikke avis og dato.

De fleste av Opera Comiques programmer finnes samlet på Norsk musikkksamling. I tillegg har teatersamlingen på Nasjonalbiblioteket en liten samling av enkelte av Opera Comiques programmer. Programmene har gitt informasjon om rollelister, priser og i en

del tilfeller programtekster om de ulike oppsetningene. Festskriftet som ble utgitt til Opera Comiques åpning, inneholder mye informasjon om operaen og personalet, og har vært en viktig primærkilde.

Med unntak av programmene og festskriftet har jeg ikke mange kilder som stammer direkte fra Opera Comique. Et eventuelt arkiv for Opera Comique ser ut til å ha forsvunnet og saksmappen fra skifterettens behandling av konkursen har forsvunnet fra Riksarkivet (Svendsen 2002, s. 19). Oslo byarkivs mappe på Stortingsgaten 16 inneholder kun byggesaker og liknende materiale fra Opera Comiques tid og fremover.

Det finnes heller ikke mye lyd- og bildemateriale fra Opera Comique. I radioprogrammet *Opera i Stortingsgaten for 50 år siden* forteller blant annet Erling Krogh og Astrid Udnæs Biisgaard om tiden da de sang ved Opera Comique. Selv om det ikke finnes lydopptak fra selve Opera Comique, finnes det innspillinger med noen av operaens solister fra omtrent den samme perioden, som kan gi et inntrykk av sangernes teknikk og fortolkning av musikken, på tross av at lyd kvaliteten i flere av opptakene er ganske dårlig. Enkelte av innspillingene er av roller sangerne gjorde ved Opera Comique. Blant annet er opptak av Maria Jávor i en arie fra *Tryllefløyten* og Bjørn Talén i en arie fra *Piken fra det gyldne Vesten* med i radioprogrammet jeg nevner ovenfor. Flere av de gjestende solistene finnes det også innspillinger av fra perioden.

For en del av oppsetningene finnes det rollefotografier av solistene i kostymer, men disse er for det meste tatt i studio, slik at de ikke nødvendigvis viser hvordan rollene ble gestaltet på scenen. Avistegninger, gjerne karikaturer, stod ofte på trykk sammen med kritikken. Tegningene kan gi morsomme indikasjoner på hvordan skuespillerne gjorde seg på scenen. Det finnes også enkelte bilder eller skisser av scenebildene og dekorasjonene til noen av oppsetningene.

1.4.2. Musikkritikkene som musikkhistoriske kilder

Fordi det er få eller ingen kilder som direkte viser hvordan forestillingene var, bygger fremstillingen i stor grad på observasjoner fra samtidige tilskuere, stort sett kritikere, og på fortolkning av disse beretningene. Aviskritikkene er derfor blant de viktigste kildene til oppgaven. Kritikken er en viktig kilde til hvordan verket er blitt forstått i en annen tid. I Norsk litteraturkritiks historie skriver Edvard Beyer at kritikernes tekster som regel utgjør de eneste tilgjengelige levningene av lesernes aktive og vurderende mottakelse av litteraturen (Beyer 1990, s. 12). Dette gjelder i stor grad også for

musikkhistorien. Aviskritikkene av Opera Comiques oppsetninger er et stort og innholdsrikt materiale, mens det finnes få kilder til publikums mottakelse og vurdering av stykkene.

Aviskritikker utgjør en spesiell type kilder, i og med at de i tillegg til å være beskrivende nødvendigvis også er vurderende. Dette stiller spesielle krav til kildekritikk når vi skal anvende kritikkene som kilder til musikkhistoriske temaer. Kritikerens “dagsform”, generelle kunstsyn og, i en liten by som Kristiania, hans personlige forhold til de musikerne han skriver om, gjør kritikken til et høyst subjektivt dokument. Jeg mener imidlertid at kritikkene på tross av disse innvendingene er gode og spennende kilder, ikke minst fordi man gjennom kritikernes vurdering av oppsetningene får et innblikk i tidstypiske idéer og kunstsyn. Trine Næss påpeker at anmeldelsen kan betraktes som viktig nettopp på grunn av dens subjektivitet, da den representerer den mest kvalifiserte øyenvitneskildring som finnes i forhold til en forestilling (Næss 1994, s. 23). Anmeldelsene er også lette å datere, og stort sett er det også lett å fastslå hvem det er som har skrevet dem. De er for det aller meste skrevet av kritikere som har vært på den forestillingen de skriver om, og er derfor førstehåndskilder. Dersom kritikeren selv ikke hadde vært på hele forestillingen eller skrev kritikken på grunnlag av generalprøven, var det vanlig å presisere dette i teksten.

I historisk metode og kildekritikk skiller man mellom å bruke en beskrivende kilde som levning eller beretning (Kjeldstadli 1999, s. 169ff). Alle kilder kan brukes som levning fra den tiden da de oppstod, og aviskritikken kan brukes som kilde til den tiden den ble skrevet, og til hvordan den aktuelle kritikeren tenkte. Å bruke som beretning er å bruke selve innholdet i kilden, det den forteller, i dette tilfellet beretningen om hvordan en operaforestilling forløp. Aviskritikkens vurderende aspekter og dens subjektive natur gjør at den ikke alltid er pålitelig når man bruker den som beretning. Jeg velger likevel til en viss grad å bruke kritikkene som beretning. Det at det omtrent alltid var minst fem-seks forskjellige kritikere som skrev om den samme forestillingen i ulike aviser, gjør at det er ganske greit å etterprøve beretningens pålitelighet. Ved å sammenligne kritikkene i forhold til hverandre kan man skille ut svært avvikende holdninger og vurderinger eller oppdage feil i faktaopplysninger i enkeltkritikker. Også det faktum at kritikkene er skrevet i etterkant av forestillingene gjør at de er forholdsvis sikre kilder til data om hvordan forestillingen faktisk forløp, i motsetning til for eksempel konsertannonser og forhåndsomtaler.

Spørsmålet om hvem musikkritikerne var, og hva de stod for, blir ekstra viktig når vi skal bruke anmeldelsene som historiske kilder. De holdninger, normer og verdier som kritikerne hadde, og det synet de hadde på musikk, kom mer eller mindre åpent til uttrykk i kritikkene. Også den posisjonen kritikerne hadde i musikklivet, venner eller rivaler i musikkmiljøet og andre kulturpolitiske agendaer, kunne påvirke hvordan de vurderte ulike typer musikk og utøvere. På grunn av dette vil jeg mot slutten av kapittel 2 redegjøre for hvem det var som virket som musikkritikere på Opera Comiques tid, og se på hvilke debatter, personlige preferanser og musikkssyn som kan ha påvirket måten de vurderte forestillingene på. Der det er relevant vil jeg også andre steder i oppgaven kommentere kritikernes ståsted i tilknytning til enkeltsiter.

I arbeidet med aviskritikkene og –artiklene om Opera Comique er det viktig å være bevisst på at mediesituasjonen var en helt annen på Opera Comiques tid enn i dag. Avisene var på den tiden den viktigste kilden til informasjon og nyheter, og det eneste stedet der det ble foretatt kunstkritikk som nådde en større leserskare. Kunst- og musikkkritikken hadde også en relativt stor plass i de fleste dagsavisene. Avisene som helhet var mye tynnere enn i dag, men hadde ofte lange og detaljerte musikkkritikker. Også informerende artikler om komponister, musikklivet i andre land og liknende temaer kunne oppta opp mot en halvside i datidens aviser. Her er det mye materiale som bærer preg av å være “folkeopplysning”, og slikt stoff kunne også oppta mye plass i selve musikkritikkene. Materialet er derfor stort, og inneholder i tillegg til vurdering av fremføringen også mye informasjon om verket, komponisten og fremføringshistorien, som er med på å gi et bredt bilde av musikklivets holdninger til ulike typer musikk og musikkteater.

Jeg har i ganske stor grad latt det tilgjengelige kildematerialet, og innholdet i det, styre hvilke temaer jeg tar opp og anser som viktige i oppgaven. På denne måten har jeg forholdt meg aktivt til kildene, ved at det i løpet av arbeidet med kildene har utkrystallisert seg temaer og vinklinger som jeg mener betegner Opera Comiques virksomhet, og mottakelsen av oppsetningene i særlig stor grad. Dette har så ført til videre undersøkelser i andre typer kilder og i relevant litteratur.

1.4.3. Litteratur

Opera Comique er også omtalt i en del sekundærlitteratur. Lengre fremstillinger av virksomheten finnes i Børre Qvammes *Opera og operette i Kristiania* (2004) og

Musikkliv i Christiania (2000), i Trond Olav Svendsens hovedoppgave *Operavirksomheten i Kristiania 1899-1921, og bestrebelsene for å etablere en nasjonal operascene* (2002), og noen kortere i *Norges musikkhistorie. Bind 4* (2000), i Ingeborg Kindems *Den norske operas historie* (1941) og i O.A. Sandvik og Gerhard Schjelderups *Norges musikkhistorie. Bind 2* (1921). Opera Comique omtales også kort i andre bøker, for eksempel i teaterhistorier og sangerbiografier. Blant annet finnes dette i Trine Næss' *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden* (1994) og i flere av biografiene om Kirsten Flagstad. Også Astrid Varnays selvbiografi *Fifty-five years in five acts* (2000) forteller om Opera Comique. Varnay er datter av Opera Comiques regissør Alexander Várnay, og selv om deler av boken er bygget på andre kilder, er den en av de få kildene vi har til operavirksomheten sett fra hans ståsted.

Jeg har til en viss grad støttet meg på denne litteraturen, men har lagt stor vekt på å sjekke utsagn i litteraturen mot primærkildene. Dette mener jeg har vært nødvendig fordi flere av bøkene inneholder faktafeil eller mangler kildehenvisninger, noe som svekker fremstillingenes nytteverdi.

1.5. SPRÅKBRUK OG STAVEMÅTER

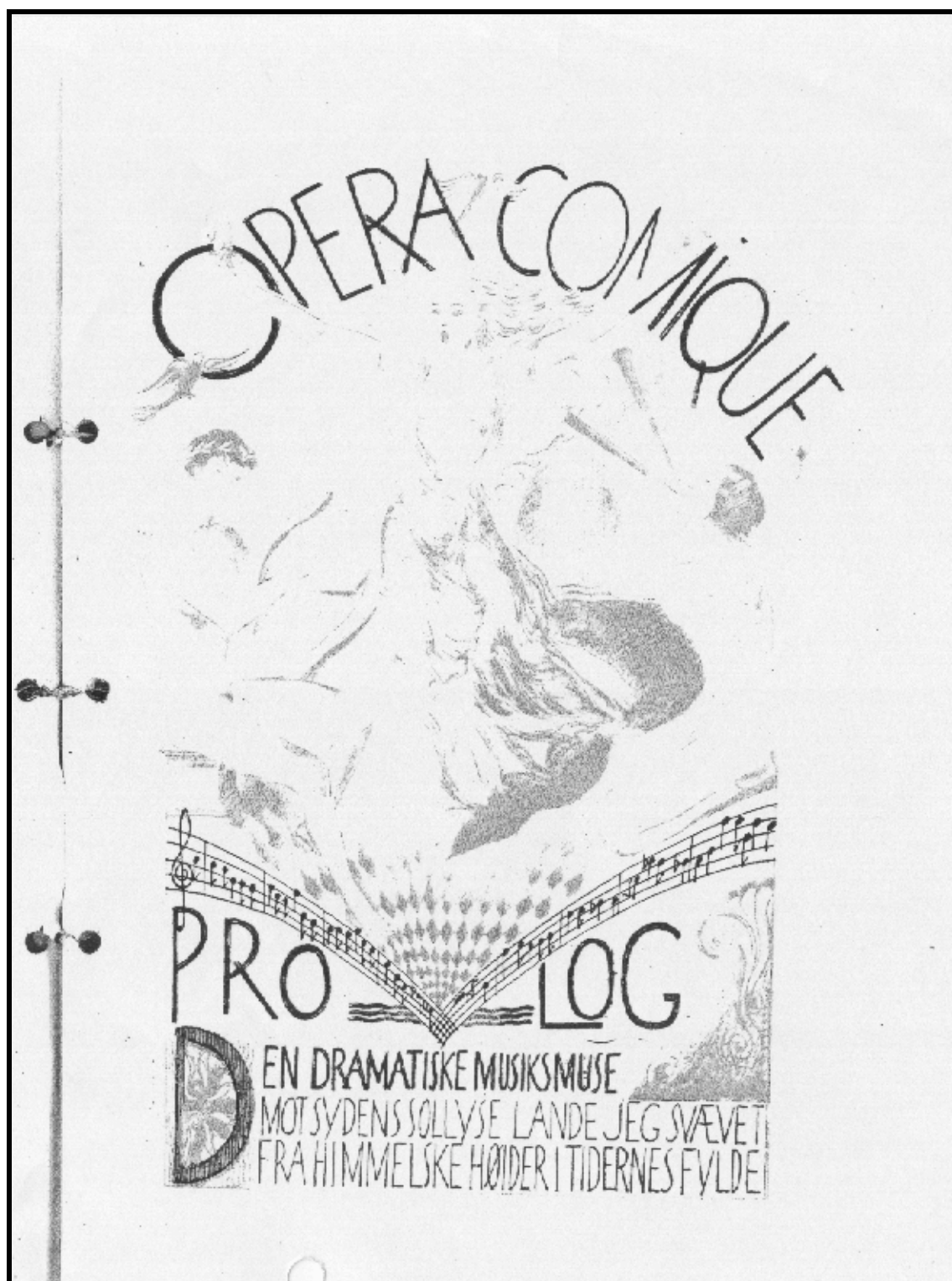
I oppgaven bruker jeg mange egennavn på personer, verk og steder. Jeg har valgt å bruke datidens skrivemåter på alle disse navnene. Jeg skriver for eksempel *Zigøinerbaronen*, ikke *Sigøynerbaronen*, siden dette var den stavemåten som ble brukt i Opera Comiques programmer. Når det gjelder navn på verk oppgir jeg originaltittelen i de tilfellene der det ikke er åpenbart hvilken opera eller operette det er snakk om, men ellers er dette ikke presisert. I tilfeller der det er brukt flere forskjellige stavemåter av samme navn i de forskjellige kildene velger jeg det som brukes i operaens egne publikasjoner (festskrift, programmer og annonser).

Jeg bruker konsekvent navnet Kristiania når det gjelder bynavnet, da dette var gjeldende navn og stavemåte mellom 1877 og 1924.

Noen sentrale begreper var også noe annerledes brukt på Opera Comiques tid enn i våre dager, eller de var ikke ennå kommet i bruk. Et typisk eksempel på dette er at ordet regissør/regi på denne tiden ikke var normalt i bruk. Uttrykk som instruktør/instruksjon eller sceneledelse ble istedet brukt om denne funksjonen. I de få tilfellene der ordet “regie” blir brukt, ser det ut til å inkludere både regi og scenografi, og må derfor forstås

noe annerledes enn i dag. Også ordet scenografi/scenograf var ikke i bruk, så her vil det i hovedsak være snakk om dekorasjoner eller teatermaler når kildene beskriver scenografien. I oppgaven bruker jeg alle disse begrepene om hverandre, og de kan regnes som ganske synonyme. Ellers nevner jeg det fortløpende i teksten dersom jeg bruker ord som har skiftet betydning i dag eller som hadde spesielle konnotasjoner.

På grunn av ulike språknormer i de forskjellige avisene på Opera Comiques tid forekommer det også mange ulike skrivemåter i sitatene som er hentet fra aviskritikkene



Vignett malt av Henrik Rom
Opera Comique festskrift, s. 3

2. KRISTIANIA SOM MUSIKKBY

Fordi Opera Comiques virksomhet utgjorde en viktig del av det samlede kulturlivet i Kristiania i den tiden da operaen var i drift, og fordi det øvrige kulturlivet i byen var en viktig forutsetning for operaen, må vi se virksomheten i lys denne konteksten. Den historiske konteksten er også viktig når vi i de følgende kapitlene skal tolke de samtidige kildene til virksomheten, for eksempel utsagnene fra aviskritikker og –artikler. I dette kapitlet vil jeg derfor i grove trekk redegjøre for det samfunnet og kulturlivet som utgjorde den nasjonale konteksten for Opera Comiques operaoppsetninger. De sosiale forholdene i Kristiania, økonomiske konjunkturer og politiske tendenser i det norske samfunnslivet utgjorde på forskjellige måter premisser for operaens virksomhet. Jeg vil derfor først kort gå inn på sider ved tidens sosiale, politiske og økonomiske forhold som hadde konsekvenser for Opera Comiques virksomhet. Så vil jeg kort beskrive det øvrige musikklivet i Kristiania på denne tiden, med hovedvekt på den klassiske musikken og musikkteatret.

2.1. SOSIAL KONTEKST – “DEN DELTE BYEN”

Tiden rett etter første verdenskrig var på mange måter en brytningstid. Krigen hadde vært et tidsskille, også i Norge, et brudd med det gamle og tradisjonen. Hans Fredrik Dahl kaller tiden etter 1914 for “de store ideologienes tid”, og han peker på hvordan krigen medførte samfunnsmessige endringer, større splittelse mellom samfunnsgrupper og sterkere polarisering mellom forskjellige sterke “-ismer” og ideologier (Dahl 2001).

Knut Kjeldstadli kaller i *Oslo bys historie* Kristiania/Oslo i perioden 1900-1948 for “den delte byen” (Kjeldstadli 1990). Han beskriver et samfunn der det var store sosiale og økonomiske skiller mellom fattig og rik, og liten kontakt mellom gruppene. Det var ikke et demonstrativt klassesamfunn, der de rike viste frem sin rikdom og dannelse til dem som hadde mindre, men et samfunn der det var lite kontakt mellom klassene. De ulike klassene bodde på forskjellige kanter av byen og gjorde forskjellige ting på fritiden (ibid. s. 80). Lindanger viser i sin hovedoppgave om Christiania Tivoli hvordan arbeiderklassen var brukere av underholdningskulturen, for eksempel revy, kinematograf og varieté, mens borgerskapet dyrket kunstkulturen; “seriøst” teater og klassisk musikk (Lindanger 1997, s. 130). Mange av kulturformene, både innen den “seriøse” og den “lettere” kulturen, var typiske byfenomener, og var en av mange

faktorer som skilte livet i byen og livet på landet klart fra hverandre (Vollsnes 1996, s. 9).

Enkelte typer mer folkelig underholdning appellerte nok også til deler av operaens publikum, for eksempel kinematograf- og varietéforestillinger. Christiania Tivoli, som lå rett bak Opera Comique, var et sted der mennesker fra ulike sosiale lag møttes, og der den “høye” og den “lave” kulturen eksisterte side om side (Lindanger 1997, s. 130). Arbeiderbevegelsen skapte også sin egen kultur som dannet identitet og tilhørighet i arbeidermiljøene, for eksempel på byens østkant.

Billettprisene var med på å bygge opp under skillet mellom “høy” og “lav” kultur. Lønnsforskjellene var store mellom de forskjellige sosiale klassene, og høye billettpriser kunne dermed ekskludere publikum fra lavere klasser på enkelte typer konserter og forestillinger (l.c.).

På bakgrunn av dette kan vi gå ut fra at heller ikke Opera Comiques publikum kom fra alle lag av befolkningen, men at det liknet på det publikummet som benyttet seg av klassiske konserter og institusjonsteatrene.

2.2. ØKONOMISK KONTEKST – JOBBETID OG KRISE

Perioden under og rett etter 1. verdenskrig var for enkelte skipsredere og spekulanter svært innbringende. Den norske kronen stod høyt i kurs i forhold til utenlandsk valuta, og det ble satt i gang mange byggeprosjekter og liknende for å stimulere økonomien. Opera Comique oppstod som en slik “jobbetidsblomst”, og var på flere måter et resultat av tidens spesielle økonomiske situasjon. Høykonjunkturen førte til at publikum strømmet til teater- og operaforestillingene. I tillegg til Opera Comique ble to andre nye teaterforetagender startet under og rett etter krigen, ut fra tro på stort publikumspotensiale og investorer som var villige til å satse penger på kulturelle formål (Næss 1994, s.71, Kindem 1941, s. 105). For andre deler av byens befolkning førte krigen til dyrtid og inflasjon, og mange steder måtte lønningene økes på grunn av såkalte dyrtidstillegg (Sejersted 1993, s. 96).⁵ Forskjellene mellom dyrtidsrammede arbeidere og luksusforbruket til de som tjente godt på jobbetiden gjorde de sosiale kontrastene tydeligere, og førte til sosial uro og protester (Dahl 2001, s.16). Den økonomiske høykonjunkturen var slutt i 1920, da det kom et kraftig omslag og en kort,

⁵ Dyrtid: Prisstigning som følge av vareknapphet (Sejersted 1993, s. 96).

men alvorlig, økonomisk krise (Sejersted 1993, s. 90). For byens befolkning fulgte dårligere tider med høy arbeidsledighet og lønnsfall som blant annet førte til storstreik i 1921. Den økonomiske krisen påvirket også musikk- og teaterlivet i byen, selv om krisen ikke ble så alvorlig som mange fryktet (Næss 1994, s.77f). Men generelt hadde folk mindre penger mellom hendene, og mindre å bruke på “luksusforbruk” som teater og konserter. Det var vanskeligere å fylle salene med publikum og det faste publikummet kjøpte i større grad billetter på billigere plasser enn tidligere (Huldt-Nystrøm 1969, s. 131, *Aftenposten* 30.08.1921). Dette påvirket også Opera Comique, som først satte ned prisene som følge av lønns- og prisnedgangen og senere avsluttet sin virksomhet på grunn av økonomiske vanskeligheter.

Et trekk ved kulturlivet i perioden var at det i hovedsak var drevet på privat basis. Staten eller byen hadde ansvar for enkelte store institusjoner, blant annet noen av de største museene, ellers var det ikke sett på som det offentliges oppgave å drive med kultur og kulturpolitikk (*Norges musikkhistorie, bind 4*, s. 147). Dette var imidlertid i en viss endring etter 1920, da de økonomiske nedgangstidene gjorde det nødvendig med en sterkere offentlig støtte av kulturlivet. Blant annet fikk Filharmonisk Selskap årlige bevilgninger til driften fra Kristiania kommune (Huldt-Nystrøm 1969, s. 104). At Opera Comique var privat ledet og finansiert var altså ikke uvanlig i forhold til hvordan andre kulturinstitusjoner ble drevet på samme tid.

2.3. KULTURELL KONTEKST - MUSIKKLIVET I KRISTIANIA

På Opera Comiques tid var det et blomstrende musikk- og teaterliv i Kristiania. I årene etter 1. verdenskrig var det en ”konserteksplosjon” i Kristianias musikkliv (Qvamme 2000, s. 264ff). O. M. Sandvik beskrev Kristiania som ”et musikkens Eldorado”, med en stor tilstrømning til alle slags konserter, unntatt kammermusikk (*Aftenposten* 17.02.1920). I *Norges Musikhistorie* kalte Sandvik Kristiania “en orkesterby av verdensrang” (Sandvik 1921a, s. 175). Musikk hadde høy status i alle lag av folket, både som underholdning, fellesskapsdannende faktor og som kilde til estetisk nytelse, noe blant annet den fyldige dekningen av musikklivet i avisene viser (Vollsnes 1996, s. 10). I det følgende vil jeg gi en kort beskrivelse av de viktigste aktørene innen det klassiske musikklivet, med særlig vekt på de scenene som spilte opera og operette. Virksomheten til orkestrene og til de andre scenene for musikkdramatikk sier oss noe om hvilke kunstneriske strømninger som var rådende i Kristiania på Opera Comiques tid, og er dermed viktige å ha med i bildet når vi senere skal se nærmere på enkelte av

Opera Comiques oppsetninger. Musikklivet i byen var leverandør av viktige forutsetninger for Opera Comiques virksomhet, både i form av tradisjoner og konvensjoner og i form av nye impulser som de introduserte for byens publikum. I tillegg var de konkurrenter til Opera Comique, da de i stor grad appellerte til det samme publikummet som operaen.

I perioden 1918-1921 skjedde det store forandringer i orkestersituasjonen i byen. Filharmonisk Selskap ble opprettet i 1919, mens både Musikforeningen og Nationaltheatrets orkester opphørte. Men alt i alt økte antallet orkesterkonserter kraftig. “Filharmoniske” hadde ofte opptil fire konserter i uken, noe som var langt mer enn det Musikforeningen og Nationaltheatrets orkester tilsammen hadde kunnet tilby (Huldt-Nystrøm 1969, s. 95).

Konserter med solister utgjorde det største antallet av de profesjonelle konsertene (*Norges musikkhistorie, bind 4*, s. 175). Særlig var det mange sangere og pianister, og en del fiolinister, som hadde slike konserter. I tillegg til etablerte og kjente musikere var det hvert år mange unge utøvere som avholdt debutkonserter. I mangel av et formelt utdanningssystem var disse konsertene en prøve på utøvernes nivå, og markerte en overgang til profesjonell status (l.c.).

Utfra konsertannonsene i tidens aviser ser man at det til enhver tid var et bredt tilbud av klassiske konserter, i tillegg til en rekke mer folkelige underholdningsformer. Musikklivet var i en reell konkurransesituasjon der mange konserter appellerte til det samme publikummet. Enkelte kommentatorer mente til og med at konsertvirksomheten var for stor i forhold til publikumspotensialet, slik at byen ikke hadde mulighet til å “fordøye” alle orkester- og solistkonsertene i tillegg til forestillingene ved en bærekraftig operascene (f.eks. Gerhard Schjelderup i *Aftenposten* 06.11.1920).

Annonnene og konsertanmeldelsene viser at musikklivet i Kristiania i denne perioden i stor grad var rettet mot romantisk eller senromantisk symfonisk musikk, med en klar hovedvekt av musikk av komponister fra Tyskland eller tyskspråklige områder (Ulrik Mørks utklippssamling). Det var også mye norsk musikk på programmene, særlig var romanser og klaverstykker av norske komponister mye fremført på konserter i Kristiania i denne perioden.

2.3.1. Opera og operette

Før Opera Comique åpnet var det Nationaltheatret og Centralteatret som spilte opera og operetter i Kristiania. I tillegg kom det av og til utenlandske gjesteforestillinger til byen. Det var ingen fast operascene, og musikkteatret delte scenene med det talte teatret. Deler av Kristianias borgerskap og utlendingene i byen var påtakelig interesserte i opera og betalte med glede høyere billettpriser enn til teaterforestillinger (Ringdal 2000, s. 49).

På Nationaltheatret hadde det i gjennomsnitt vært en eller to operapremierer i året, og operaene var ofte på programmet i mai og juni, rett før teatret tok sommerferie. Helt siden teatret åpnet i 1899 hadde det vært motvilje mot operaoppsetningene blant taleteatrets tilhengere, og det ble fremdeles ansett som kontroversielt hvis teatersjefen la mer vekt på stemmekvalitet enn på spilleferdighet når han ansatte skuespillere (ibid. s. 50). Flere av tidens fremste operasangere var likevel knyttet til teatret, blant andre Kaia Eide (Norena) og Borghild Bryn Langaard. Etter en konflikt med orkesteret på grunn av lønn og arbeidsvilkår, ble orkesteret oppløst i 1919 og de fleste musikerne gikk over til det nystartede Filharmonisk Selskap. Det ble ikke spilt opera på Nationaltheatret igjen før i 1929 (Rønneberg 1949, s. 67 og s. 189).

Centralteatret hadde siden det ble åpnet i 1902, hatt operaer og operetter som en viktig del av sitt repertoar (Norges musikkhistorie, bind 3, s. 203). Teatret hadde et eget orkester, ledet av kapellmester Toralf Voss, og et fast opera- og operettepersonale med mange gode sangere (Kindem 1941, s. 98). Særlig operettene var innbringende for teatret, og både *Flaggermusen* og *Czardasfyrstinnen* hadde vært store suksesser på Centralteatret. Også Centralteatret sluttet å spille musikkteater en stund etter at Opera Comique åpnet. Mellom august 1919 og 1923 fungerte Centralteatret kun som taleteater, og enkelte av teatrets sangere fikk engasjementer ved Opera Comique, der de ble ansatt som ”spesialister” i de lettere genrene.

Det ser dermed ut som om Opera Comiques åpning hadde innvirkning på disse scenenes valg om å gå bort fra musikkteatret. Ved Nationaltheatret så nok mange av taleteatrets forkjempere på Opera Comiques åpning og konflikten med orkesteret som gode argumenter for å slutte å spille operaer på teatret. Innenfor Opera Comiques korte virketid gikk scenen fra å ha to sterke og etablerte konkurrenter innenfor samme genre, i

hvertfall i deler av året, til å være den eneste scenen som spilte operaer og operetter i Kristiania.

2.3.2. Operakomiteen og Hannevigsoperaen

Debattene om fast opera i Kristiania, som hadde pågått siden Nationaltheatrets åpning, blusset også opp igjen på denne tiden. I oktober 1916 reiste *Aftenposten* spørsmålet om fast opera i Kristiania i en artikkel med overskriften “Skal vi faa nyt theater, opera eller koncertorkester?” (*Aftenposten* 08.10.1916). Jobbetiden hadde ført til at mye kapital var i omløp, og man øynet muligheten for at denne kunne komme kulturlivet til gode (Kindem 1941, s. 105). Artikkelen satte i gang debatten om hvordan dette kunne gjennomføres, og konkluderte med at opera i samarbeide med Nationaltheatret og utvidelse av teatrets orkester til et fullverdig konsertorkester var den mest hensiktsmessige veien å gå. *Dagbladets* musikkritiker Reidar Mjøen inntok et mer radikalt standpunkt: Operaen måtte bryte med Nationaltheatret og få sitt eget bygg, som også kunne tjene som konserthus. Det var viktig at operaen ikke måtte være avhengig av taleteatrets gunst, da dette erfaringsmessig hadde holdt operaen nede. Idéen fikk tilslutning “fra kyndige hold” i en stor avisartikkel om operasaken, der både fremtredende kunstnere og politikere støttet idéen om en selvstendig, norsk opera (*Dagbladet* 19.11.1916). Etter initiativ fra Reidar Mjøen ble det opprettet en operakomit , ledet av ordfører Peter Meinich, som gikk i gang med   skaffe aksjonærer blant byens nye økonomiske overklasse (Kindem 1941, s. 105ff).

Det store gjennombruddet for operakomit en kom i oktober 1917, da skipsreder Christoffer Hannevig sikret operasaken med et storstilt gavebrev (Gjengitt i Kindem 1941, s. 108ff). I 1916 hadde Hannevig k pt den såkalte Veterin rtomta ved Akershus festning (Kontraskjæret), der han planla   bygge et større forretningsbygg, ifølge Kindem skulle det bli en skyskraper i hvit granitt (ibid. s. 108). Denne planen var det imidlertid vanskelig   få godkj nt av kommunen, og Hannevig tilbød derfor tomten til operabygning. Han skulle p koste byggingen og innredningen av en topp moderne operascene, med dimensjoner som tilsvarte Nationaltheatrets. Driften skulle så bekostes av operakomit en. Operaen ville ikke ha et eget hus, men inngå i Hannevigs planlagte kontorkompleks. Man regnet med at kommunen ville være langt mer vennlig stemt til bygningen n r den nå skulle huse den nye “norske opera”.

Gavebrevet utløste en veldig entusiasme for operasaken, som nå så ut til endelig   være l st. Da man våren 1918 fikk nyheten om at Opera Comique skulle åpnes, skrev en

28

journalist begeistret: “Fra at være byen uden opera kan Kristiania altsaa, hvis intet uforudset indtræffer, snart kunne presentere sig som byen med de to operaer, Hannevig-operaen og Singer-operaen” (Utklipp datert 12.03.18, Ulrik Mørks utklippssamling).

Det var planlagt at arbeidet med bygningen skulle starte så tidlig som mulig etter krigens slutt, men våren 1920 hadde man ennå ikke hørt noe mer fra Hannevig, og det var ennå ikke utlyst noen arkitektkonkurranse. Hannevig ventet på penger fra det amerikanske Shipping Board, som under krigen hadde beslaglagt skipsverftene hans i USA. Summen han forventet i kompensasjon var ifølge *Aftenposten* 13 millioner dollar, men oppgjøret hadde trukket ut (*Aftenposten* 22.05.1920). Avisen forventet at en løsning skulle komme i løpet av sommeren 1920, men så sent som i 1941 lå Hannevig og den amerikanske stat fremdeles i rettsak omkring millionkravet. Hannevig gikk etterhvert konkurs, og tomten på Kontraskjæret ble solgt på tvangsauksjon i 1925 (Kindem 1941, s. 112).

Entusiasmen for operasaken og forventningen om en snarlig opprettelse av en større, fast operascene er en viktig bakgrunn når vi skal se nærmere på Opera Comiques virksomhet og det som ble skrevet om den i samtiden. Blant annet var det forventet at Opera Comique skulle gå over til å fungere som bi- eller operettescene når den nye operaen åpnet. Dette var et viktig premiss for virksomheten og omtalene av den, særlig i de første sesongene.

2.3.3. Musikkritikerne

Musikkritikerne, og deres holdninger til den musikken som ble fremført på konserter og på scenen, var en sentral del av Kristianias musikkliv. Kritikken er også de viktigste kildene til oppgaven. Det er derfor viktig å være bevisst på kritikernes musikalske, estetiske og eventuelt politiske ståsted. Hvem var det som skrev, og hvilke hensikter lå bak utsagnene i musikkritikkene (Vollsnes 1996, s. 5)? De aller fleste aviskritikerne var viktige aktører innen det musikklivet de skrev om, også i andre roller enn som kritikere. Blant annet var det mange komponister som var musikkritikere på denne tiden, mens andre var aktive i musikklivets organisasjoner og institusjoner. De fleste som skrev musikkritikker, engasjerte seg også som skribenter og debattanter utenom

musikkritikkene, og det er derfor lett å få innsikt i hvilke musikkpreferanser og holdninger de hadde.⁶

Mange av de som virket som musikkritikere i Kristianias aviser rundt 1920 var dypt forankret i en senromantisk musikalsk stil, og var dermed ganske kritiske til den nye impresjonistiske og atonale musikken. Johannes Haarklou (*Morgenposten*), Gerhard Schjelderup (*Norske Intelligenssedler*) og Hjalmar Borgstrøm (*Aftenposten*) hadde virket som komponister siden 1880-tallet, og var velkjente skikkelser i det norske musikklivet. Alle disse tre var selv operakomponister, og hadde dermed en spesiell interesse av at landet skulle få en fast operascene. Særlig Schjelderup og Haarklou var utrettelige som forfattere av debattinnlegg i operasaken. I forhold til den estetiske orienteringen var alle de tre kritikerne plassert i en internasjonal, romantisk musikalsk retning. Haarklou var noe mer klassisk orientert enn de to andre, og mens Borgstrøm hadde den europeiske programmusikken som plattform, var Schjelderup inspirert av Wagners musikk og idéer, og hadde en stor produksjon som operakomponist. Som kritikere var alle tre respektert og fryktet, og særlig Haarklou var kjent for sin direkte, humoristiske og ærlige stil (Benestad 1961, s. 72).

Haarklou, Schjelderup og Borgstrøm var forholdsvis gamle menn rundt 1920. Men også blant de yngre kritikerne var det mange komponister. Flere av disse er blant dem Vollsnes kaller “de yngre gamle”, i og med at de selv skrev musikk i en konservativ stil, ofte med en nasjonal orientering (Vollsnes 1996, s. 177). Blant disse kan vi for eksempel regne Per Reidarsson (*Social-Demokraten*), Arne Eggen (*Nationen*), Trygve Torjussen (*Verdens Gang*) og Marius Moaritz Ulfrstad (*Den 17. mai*). I motsetning til de eldre og mer internasjonalt orienterte kritikerne som Borgstrøm og Schjelderup, var det nasjonale i musikken et viktig tema for disse kritikerne. Vi ser også at spørsmål om rase er tema i enkelte av disse kritikernes anmeldelser. Per Reidarsson utpekte seg i denne sammenheng, selv om enkelte av hans verste utfall mot utlendinger, “bolsjeviker” og modernister kan ikke sies å være representative for holdninger i den øvrige kritikerstanden.

Arne Eggen var i tillegg til å være musikkritiker og komponist også en viktig aktør i musikklivets organisasjoner. Også kritikere som Reidar Mjøen (*Dagbladet*), Jens Arbo

⁶ I de følgende avsnittene henviser jeg til kapitlene om de enkelte komponistene/kritikerne i *Norges Musikkhistorie*, bind 3 og 4. Fremstillingen bygger på disse bøkene, samt de oppfatningene av kritikerne jeg selv har dannet meg i løpet av arbeidet med kildene.

(*Tidens Tegn*) og Arne van Erpekum Sem (*Tidens Tegn*) var aktive deltakere i musikklivets organisasjoner og institusjoner. Erpekum Sem hadde i tillegg vært ansatt på Opera Comique i den første sesongen, og var derfor langt fra objektiv når han anmeldte operaens forestillinger. Også Reidar Mjøen var tett knyttet til operaen ved at han skrev alle tekstene til Opera Comiques programmer (Sandvik 1921b, s. 265).

Til slutt var det en gruppe kritikere som ikke utpekte seg på samme måte som aktive debattanter i musikklivet, men som likevel var produktive kritikere som hadde skrevet musikkkritikker i en årrekke. Blant disse hører Valentin H. Siewers, som skrev under signaturen “+” (*Morgenbladet*), og Ulrik Mørk (*Ørebladet*).

Kritikerne som signerte sine kritikker med “C.p”, “T.B.”, “F.H”, “Vikar” og “E. J. G” (*Social-Demokraten*), har jeg ikke identifisert.

Avisene hadde forskjellig profil og ble lest av forskjellige samfunnsgrupper. Dette ser imidlertid ikke ut til å farge kritikkenes innhold eller omfang i særlig grad. Det var mer den enkelte kritikers preferanser og musikalske ståsted som avgjorde om kritikken var preget av et konservativt eller radikalt musikkssyn, eller av en forkjærlighet for det norske eller det internasjonale. Et eksempel på dette er den ultra-konservative kritikeren Per Reidarsson, som skrev flammende ”anti-bolsjevistiske” kritikker i arbeideravisa *Social-Demokraten*.

De holdningene til musikk og musikkteater som finnes i kildematerialet, representerer et rådende syn i musikklivet i Kristiania på Opera Comiques tid. Det at mange musikkkritikere tilhørte en senromantisk og/eller konservativ musikktradisjon, kan ha vært en viktig årsak til at Kristianas musikkliv også var lite åpent for andre impulser før et stykke ut på 1920-tallet. Yngre og noe mer moderne orienterte komponister, som David Monrad Johansen og Pauline Hall, var ennå ikke begynt som musikkkritikere på denne tiden. Synspunktene til denne gruppen kan ha hatt vanskeligere for å komme frem i avisene og til å prege musikklivet, enn de mer konservative holdningene til musikk.

Både kritikerne og det øvrige musikkmiljøet hadde noen felles interesser, som kan ha påvirket kritikkenes innhold. “Operasaken” er nok den viktigste når det gjelder Opera Comique. Ønsket om å få en fast operascene i Norge kan ha bidratt til at kritikerne holdt tilbake en del negativ kritikk, fordi man hadde et ønske om å vise at landet hadde gode

nok krefter til å drive en eventuell fast norsk opera på et tilfredsstillende nivå. Behovet for å vise at norske krefter holdt et høyt nivå, kan også ha gjort av man fremhevet norske utøvere på bekostning av utenlanske i kritikker og artikler.

Opera Comiques forhold til norsk nasjonalisme i perioden vil ellers bli behandlet nærmere i avsnitt 3.4.1.. I det følgende vil jeg redegjøre for viktige trekk ved operaens treårige virksomhet. Dette vil danne en bred bakgrunn for gjennomgangen av de to utvalgt oppsetningene *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen*.



Tidens Tegn 30. november 1918

3. OPERA COMIQUE

“Opera Comique vil gjøre et forsøk paa at spille fast opera i Kristiania. Ledelsen er fuldt klar over at foretagendet efter omstændighetene er dristig” skrev Opera Comiques ledelse i forbindelse med åpningsforestillingen 29. november 1918 (Festskrift, s. 14). På tross av den store entusiasmen for opera i Kristiania på denne tiden, særlig grunnet skipsreder Hannevigs løfter om støtte til en stor norsk operabygning, var oppstarten av Opera Comique et risikabelt prosjekt. Opera var, og er, en dyr kunstform, og Opera Comique skulle drives uten økonomisk støtte fra det offentlige. Den ustabile økonomiske situasjonen i tiden etter krigens slutt gjorde operadriften ekstra risikabel for aksjonærer og ansatte.

Operaen skulle holde til i Parkteatret som var under oppføring på den såkalte Cordial-tomten, Stortingsgaten 16⁷. Tomten lå sentralt plassert i det som da var Kristianias underholdningssentrum, midt mellom Tivoliporten og Nationalteatret. Eier av bygningen var A/S Cordial⁸. Direktør Kvinnsland, som allerede eide flere kinematografteatre i Kristiania, var hovedaksjonær i dette selskapet. Kvinnsland hadde inngått avtale om å leie bygningen for tjue år, med det formål å starte operetteater i bygningen. Teatersjef for Parkteatret skulle være den veletablerte teatermaleren Jens Wang. Det var imidlertid vanskelig å finne personale til det nye teateret, og da Wang i tillegg trakk seg fra stillingen som teatersjef, overdro Kvinnsland leieavtalen for fem år til Benno Singer 26. mars 1918. Avisene antydte at Kvinnsland tjente gode penger på overdragelsen (utklipp datert 28.03.1918, Ulrik Mørks utklippssamling). Opera Comique skulle betale en viss andel av inntektene, anslagsvis 200 000 kroner i året, i leie til Kvinnsland, mens den kontrakten Kvinnsland hadde med A/S Cordial hadde en leie på 80 000 kroner i året (Kindem 1941:114, utklipp datert 12.03.1918, Ulrik Mørks utklippssamling).

Aksjeselskapet “Opera Comique” ble opprettet 10. april 1918, med en aksjekapital på 250 000 kroner. Selskapets formål var “oprettelse og drift av et theater i Kristiania med væsentlig opgave at opføre operaer, operetter og revyer” (Utklipp datert 25.05.1918, Ulrik Mørks utklippssamling). Styret besto av Benno Singer og Charles Bennett. Singer var administrerende direktør og Bennett var representant for aksjonærene.

⁷ I dag ligger Filmteatret kino i denne bygningen.

⁸ I enkelte avisutklipp fra Ulrik Mørk-samlingen omtales selskapet som A/S Stortingsgaten 16, men da navnet A/S Cordial er brukt i Opera Comiques festskrift velger jeg å bruke dette navnet på selskapet.

Benno Singer (1875-1934) var opprinnelig fra Ungarn, og hadde kommet fra London til Norge i 1914 for å være leder for underholdningsavdelingen på verdensutstillingen på Frogner samme år. Han drev varietéteatret Theatre Moderne⁹ i Tivolihaven og gjorde gode penger i Kristianias underholdningsbransje (Qvamme 2004, s. 307). I avisene fra tiden rundt åpningen av Opera Comique ble Singer gjerne omtalt som forretningsmann eller “pengemann”, men det var også flere som påpekte at operadriften ikke kunne vært startet av rent forretningsmessige hensyn: “Om nogen “forretning” kan der neppe, ialfald paa lang tid, bli tale. Kan hr. Singer faa “Opera Comique” til nogenlunde at bære sig, maa han være tilfreds” (Gerhard Schjelderup i *Norske Intelligenssedler* 30.11.1918). Operadrift var dyrt og ulønnsomt i forhold til mange andre former for underholdning, så selv om Singer kan ha sett mulighet for inntjening på grunn av den økende interessen for opera, stemmer det nok også at operaen ble startet utifra en viss entusiasme for genren (Svendsen 1999, s. 16, Kindem 1941, s. 113f).

Planen var å starte et opera- og operetteteater etter modell av Opéra Comique i Paris (Varnay 2000, s. 33f). Kombinasjonen av opera og operette på samme scene skulle gi flere fordeler: Operettene var populære blant publikum og ga penger i kassen, mens operaene var dyrere å sette opp og hadde et mer begrenset publikumspotensiale. Pengene man tjente på operettene kunne så dekke eventuelle underskudd fra operaoppsetningene. Det var også en fordel at en del av sangerne ved en slik scene kunne opptre i både opera- og operetteoppsetninger, slik at man kunne bruke bedre sangere i operetterollene enn man var vant til.

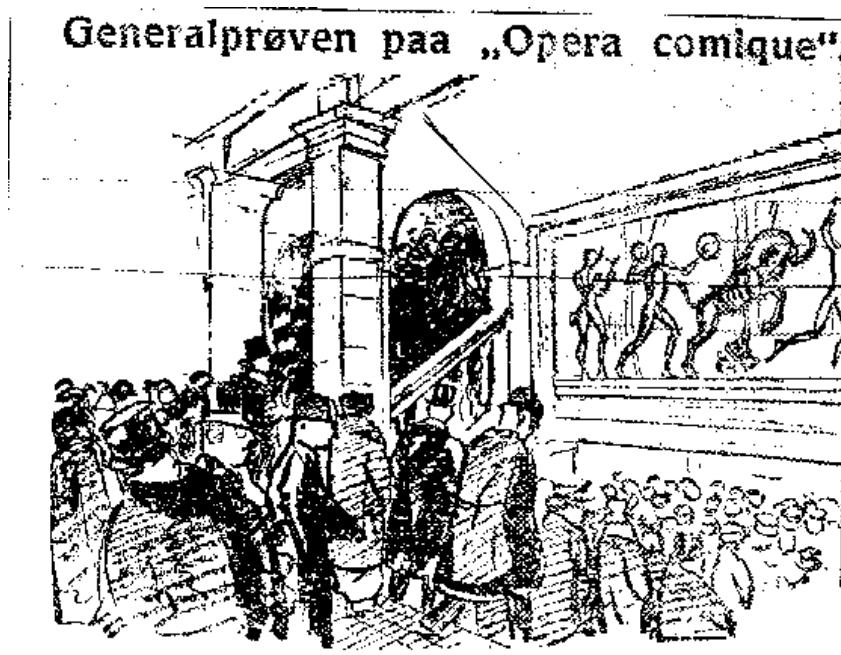
I festskriftet presiserte ledelsen at operaen var rent midlertidig, og at de ved opprettelsen av Hannevigsoperaen skulle endre sin virksomhet etter de nye forholdene (Festskrift, s. 14f). Valget av navnet Opera Comique på Singers opera hadde nok også sammenheng med planene om Hannevigsoperaen. I byer med to operaer var det vanlig med en Grand Opera som spilte de store, seriøse verkene, og en mindre scene, ofte kalt Opéra Comique, som spilte komiske eller folkelige operaer og operetter. Ved å velge nettopp dette navnet på operaen signaliserte Singer at han ikke ønsket å være en konkurrent til den nasjonale operascenen når den kom. Opera Comiques ledelse hadde også tidlig vært i kontakt med komiteen for ”Den norske opera” for å informere dem om opprettelsen av den nye scenen (l.c.). Det forelå altså ingen uttalte planer om senere å utvide Opera Comique i retning av “Grand opera”.

⁹ Her brukes den stavemåten av navnet som teatret selv brukte i sine annonser.

Teaterbygningen ble reist i “amerikansk fart” (*Aftenposten* 29.06.1918). Det ble arbeidet både dag- og nattskift, og i en periode kom det til en ny etasje hver 14. dag. Bygningen var tegnet av arkitekten Henry Coll fra Kristiania, og selve operaen var tegnet av den danske professor Hack Kampmann, som blant annet hadde tegnet Aarhus teater (Millech 1937). Entreprenørene Christiani & Nielsen hadde garantert at bygningen skulle være ferdig til 1. oktober 1918, men på grunn av streik, den spanske syke og vanskelige transportforhold flyttet Opera Comique inn i teatret først 11. november (festskrift, s. 41). Det var viktig å begynne sesongen før jul, da førjulstiden tradisjonelt hadde god publikumstilstrømning til teatrene, mens det var mindre publikum i januar.

Opera Comique disponerte de to nederste etasjene og kjelleren i den seks etasjer høye bygningen. Operaen hadde inngang fra Stortingsgaten gjennom to store dører. Fra vestibylen gikk det trapper opp til en foajé der det var matservering, og til de ca. 300 sitteplassene på balkongen. Det gikk også en bred trapp fra vestibylen og ned i kjelleren, der det var garderober og inngang til salen, med sitteplass til ca. 600 tilskuere i parkett. Gulvet i salen skrådde ganske mye, og det skal derfor ha vært god sikt til scenen fra hele salen. I proseniet var det fremmedlosje og kongelosje med egen inngang fra Filosofgangen¹⁰. Operaen var utsmykket av den danske kunstneren Valdemar Andersen. Man hadde lagt vekt på å gi operaen et enkelt, men “stilfuldt og fornemt” preg (festskrift, s. 47). Dyrtiden og materialmangel bidro nok også til det enkle preget. Foyeren var malt grønn og hvit, og hadde veggmalerier som utelukkende ble omtalt som redselsfulle i avisene. Salen var holdt i hvitt, rødt og gull og i taket var det rosett og en enkel lysekrone. “Akkurat slik som vi hadde tenkt os den er den [operaen] jo ikke. Dimensionerne er jo bedrøvelig smaa, og god smak kan den som har ansvaret for salens dekorative utsmykning neppe sies at være bebyrdet med” skrev “Tatler” dagen etter premieren (*Tidens Tegn* 30.11.1918). En annen kritiker “fra orkesterplass”, omtalte lokalene som lyse og vakre (*Norske Intelligenssedler* 30.11.1918). I det hele tatt var det lite ved bygningen som minnet om en opera, mente en kommentator i *Verdens Gang*: “Forøvrig er teatret noksaa blottet for det pompøse og dominerende præg, som der bør være over en opera” (24.11.1918).

¹⁰ Gate som lå omtrent der Fridtjof Nansens plass er i dag.



Tidens Tegn, 29. november 1918

Sceneåpningen var 9,5 m. bred og 6 m. høy, mens selve scenen var 11 m. dyp, og med 14 m. opp til loftet. Scenen var i følge *Aftenposten* (27.09.1918) bygget etter de mest moderne prinsipper, men planene om å installere dreiescene var blitt oppgitt, ifølge avisen. Rune Johansen viser til en artikkel i *Dagbladet* 14.11.1919, i det han oppgir at Opera Comique hadde fått installert dreiescene. Denne artikkelen har jeg dessverre ikke funnet, og da jeg heller ikke har funnet andre kilder som tyder på at operaen hadde dreiescene, går jeg i det følgende ut fra at dette ikke var installert. Maskinmester var dansken Peter Olsen, som var utdannet ved flere større scener i Tyskland, Frankrike, England og Belgia.

Orkestergraven hadde plass til ca. 40 musikere, men det var trangt om plassen for musikerne, fortalte Astri Udnæs Bisgaard (*Opera i Stortingsgaten for 50 år siden*). I etasjene over salen var det innredet skuespillergarderober, verksteder og kontorer. "Det kan heller ikke sies at det nye teater tilnærmelsesvis fylder de krav som en moderne musikscene med talrikt personale maa stille til dets indredning" skrev operaens ledelse i festskriftet (Festskrift, s. 14). Det var trangt om plassen både på og bak scenen og i orkestergraven, og på grunn av krigen var det materialer og utstyr til scenen som ikke var å oppdrive. Scenens størrelse skapte begrensninger i forhold til større operaoppsetninger der kor- og masseopptrinn var sentrale.

Akustikken i salen var i begynnelsen ikke god, men skal ha bedret seg etter en omgruppering av orkesteret (*Aftenposten* 08.08.1921). Ifølge Gerhard Schjelderup var

akustikken blitt meget god etter at bygningen var blitt tørr, så det var ingen fare for ikke å bli hørt selv om man sang det fineste pianissimo (*Norske Intelligenssedler* 27.05.1919).

Det var også trange forhold for Opera Comiques publikum. Etter åpningen hadde det kommet klager om for liten plass i salen, og Singer hadde “øieblikkelig skrevet seg klagerne bag øret” (*Aftenposten* 01.12.1918). Søndag og mandags forestillinger var utsolgt, men allerede tirsdag etter premieren ble antallet stoler på radene redusert, slik at man fikk en passasje i midten av salen. Det ble også gjort noe mer plass mellom radene på parkett.

På en generalforsamling i mai 1919 ble Opera Comiques aksjekapital utvidet fra 250 000 kr til 400 000 kr. Det ble også besluttet å foreta en lenge forespeilet utvidelse av garderobene og foajeen, og man besluttet å leie annen etasje i nabobygningen (Stortingsgaten 18) der det skulle innredes en “førsteklasses” restaurant (*Aftenposten* 19.05.1919). Garderobeforholdene hadde vært et problem for Opera Comique: “(...)garderobeforholdene er udenfor alle land. Hvis man i kapløpet efter forestillingens slut ikke er saa heldig at komme med i første kuld, som slippes ud gennem dørene, maa man staa som sild i en tønde og afvente næste leilighed” (*Aftenposten* 02.05.1919). Derfor kunne man lese i de første forestillingsannonsene etter oppussingen: ”Obs. Garderoberne utvidet, man trenger ikke lenger at vente i teatersalongen etter forestillingen” (*Aftenposten* 20.08.1919).

Operarestauranten åpnet 3. november 1919, i forbindelse med premieren på operetten *Lille Lerke*. Restauranten var åpen fra klokken tolv om formiddagen til klokken ett om natten og hadde egen inngang fra gaten i tillegg til inngang fra operaen. Om kveldene var det musikk i restauranten, fra forskjellige kapell- eller solistorkestre.

3.1. ÅPNINGEN AV OPERA COMIQUE

Opera Comiques åpningsforestilling var fredag 29. november 1918. Til generalprøven dagen før hadde store deler av Kristianias kultur- og musikkliv vært invitert, og avisene hadde i flere dager kunnet bringe nyheter om lokalene, billettkøene, sangerne og det kommende repertoaret. Operabygningen hadde blitt ferdig i siste liten, selv om *Tidens Tegn* kunne melde at det ennå lå litt spon og fliser hist og her til generalprøven (29.11.1918). Operaens personale hadde hatt prøver i forskjellige lokaler rundt omkring

i byen, blant annet Musikkonservatoriet, Theatre Moderne og Frydenlunds bryggeri, og hadde flyttet inn i operabygningen kun kort tid før generalprøven (festskrift s. 16, diverse utklipp i Ulrik Mørks utklippssamling (1918)).

Hvor seks operaer indøves samtidig.

**Et besøk i Musikkonservatoriet, hvor „Opera Comique“
holder sangprøver.**

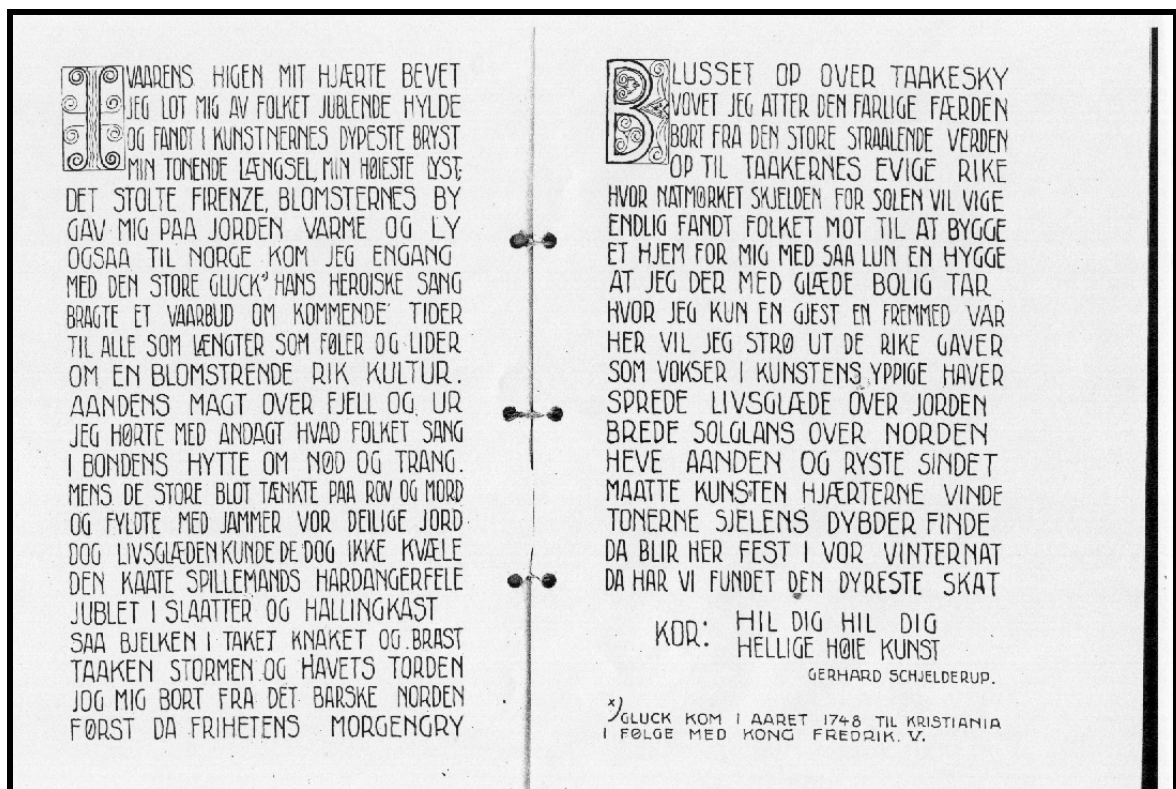


Kapelmester Coppola instruerer. Tegning av Sverre Halvorsen.

Dagbladet, 18 august 1918

Til åpningens festforestilling var salen fylt med prominente gjester, blant annet kongen, dronningen, statsministeren og ordføreren, og man begynte derfor forestillingen med at orkesteret spilte kongesangen, dirigert av Leif Halvorsen. Så fremførte Astrid Udnæs Bisgaard og orkesteret en spesialskrevet prolog, "Den dramatiske musiks muse", med tekst og musikk av Gerhard Schjelderup. Åpningsforestillingen var Saint-Saens' *Samson og Dalila*, med Sigrid Bakke, Bjørn Talén og Erik Bye i de største rollene.

Det ble utgitt et festskrift til åpningen, som kunne kjøpes i Opera Comique på de fire første forestillingene. I festskriftet var blant annet teksten til prologen, biografier av operaens ledelse og solistene og en redegjørelse for operaens historie i Norge.



Teksten til Gerhard Schjelderups prolog

Festskrift, s. 4 og 5

3.2. KUNSTNERISK LEDELSE

3.2.1. Sceneledelse

“Overregissør” ved Opera Comique var Alexander Várnay. Várnay kom fra den ungarske delen av Østerrike-Ungarn, og var utdannet sanger fra musikkonservatoriet i Wien. Han hadde også fulgt kurs i operaproduksjon under studietiden i Wien og utdannet seg videre innen sang, blant annet hos Jean de Reszke i Paris. Alexander Várnay var gift med Maria Jávör, som også var operasanger. Under første verdenskrig forlot de to sangerne Ungarn, og etter et opphold i Stockholm dro Várnay våren 1918 til Kristiania for å undersøke mulighetene for å seile fra Norge til Buenos Aires (Várnay 2000, s. 27ff). I Kristiania kom han i kontakt med Benno Singer, og sang noen kvelder på Theatre Moderne. Planen om å reise til Sør-Amerika ble utsatt på grunn av krigen, og 18. mai 1918 ble Alexander Várnay ansatt ved Opera Comique (*Aftenposten* 30. 08.1921).

I følge Erling Krogh var Alexander Várnay den drivende kraften og “sjelen” i Opera Comique, og det var ham som i stor grad ordnet med engasjementer av sangere, både til den faste staben og gjester (*Opera i Stortingsgaten for 50 år siden*). Várnay var den

eneste ved Opera Comique som “kunne alt om opera”, mente Krogh, og han fikk mange rosende kritikker for å gjøre mye ut av operaens begrensede ressurser. I et intervju fortalte Várnay om arbeidet ved Opera Comique:

Mit arbeide i denne tid? Det har været et tungt arbeide, specielt i det første aar. Alt maatte vi gjøre selv – sy hvert eneste kostyme, lave hver sko. Det var umulig å faa noget fra atelieerne i udlandet, og her i landet var det ogsaa vanskelig. Jeg tilbragte 2 timer af dagen paa syatelieeret, en halv time hos skomageren, en halv time hos snekkeren osv., osv. For ikke at snakke om alle prøverne. Jeg har i denne tid ordnet alle engagementer, prøvet sangerne, skrevet kontrakterne, ført korrespondancen med alle gjeesterne. Jeg har med andre ord arbeidet saa mange timer i døgnet som det var mulig (*Aftenposten* 30.08.1921).

På Opera Comique gikk Várnay under kallenavnet “Tyrannen”, et uttrykk for den store arbeidsinnsatsen han krevde fra operaens personale (Opera Comiques utklippssamling, s. 211). Blant annet krevde han ifølge Ingeborg Sandvik at hele solistpersonalet måtte møte opp klokken halv åtte hver kveld for å motta instruksjoner for morgendagens arbeid. Sandvik mente at dette var ”nok til at beta en baade lyst og interesse for arbeidet” (*Verdens Gang* 20.05.1919). Sandvik var nok ikke den eneste som var misfornøyd med Várnays måte å lede operaen på. Våren 1919 kunne blant annet *Morgenbladet* skrive om konflikter ved Opera Comique, der “en ikke ringe del av operaens kræfter” hadde satt fjerning av Várnay som en betingelse for at de selv skulle bli værende ved operaen (*Morgenbladet* 19.05.1919). Dagen etter uttalte Várnay seg i en annen avis. “Enhver regissør som har sine bestemte meninger faar altid uvenner,” mente Várnay, men la til at ikke et eneste medlem av operaens personale hadde oppsøkt Singer for å nekte å arbeide med ham (*Norske Intelligenssedler* 20.05.1919). Dagen etter trykket avisen et innlegg fra en av sangerne ved operaen, Johannes Dueland, der han ba Várnay om å bekrefte utsagnet om at ingen sangere hadde gitt uttrykk for at de krevde ham fjernet fra operaen (*Norske Intelligenssedler* 21.05.1919). Selv om Várnay bekreftet dette, tyder innleggene på at striden ved operaen var reell, i alle fall i forhold til deler av personalet.

Likevel holder mange kilder, særlig i ettertid, frem Alexander Várnay som den viktigste drivkraften bak Opera Comiques virksomhet. Blant annet skrev Reidar Mjøen i 1921 i *Norges Musikhistorie*:

Det er scenens overregissør, ungaren Alexander Varnay, som bærer den største del av æren for det kunstneriske resultat, denne lille scene kunde fremvise baade med hensyn til regie, repertoirevalg og de mange fremmede,

berømte sangere og sangerinder, som efter tur gjestet teatret (Mjøen 1921, s. 249).

Várnay hadde regien i de aller fleste av Opera Comiques oppsetninger, med noen få unntak. Arne van Erpekum Sem hadde sceneledelsen i *Evangelimanden* og *Zigøinerbaronen* og den svenske skuespilleren og instruktøren Anton Salmson hadde regien i *Den skjønn Helene*, *Lille Lerke* og *Tiggerstudenten*.

3.2.2. Scenografi

Sommeren 1918 kom operaens teatermaler, Daniel Schaub, til Kristiania, og gikk “øieblikkelig igang med at male” (Utklipp datert 20.08.1918, Ulrik Mørks utklippssamling). Schaub var sveitser, og hadde tidligere jobbet på Stadttheater i Köln (*Middagsavisen*, 27.11.1918). Han hadde scenografien på de fleste av Opera Comiques oppsetninger i sesongen 1918-1919, og på oppsetningen av *Die Walküre* i 1920. Senere bestilte Opera Comique sine kulisser fra Jens Wang. Han hadde vært teatermaler ved Nationaltheatret i en årrekke, men drev nå eget atelier. Wang malte kulisser for de fleste av teatrene i Kristiania, og hadde blant annet levert et sett med standarddekorasjoner til Opera Comique (Johansen 1984, s. 316). Jens Wangs scenografi var naturalistisk og basert på malte, todimensjonale flater (ibid., s. 20). Om Daniel Schaub's scenografistil vet vi lite.

Dekorasjonene var dyre, særlig rett før og under første verdenskrig, da prisene på lerret var stigende. Opera Comique benyttet seg derfor gjerne av dekorasjoner som var sammensatt av et bakteppe og to skråstilte sidekulisser, eller av en enkelt vinkelkulisse. Dette begrenset dekorasjonsflaten, og dermed også prisen på dekorasjonene (ibid., s. 318). Det var også ganske vanlig å kopiere scenografi fra andre teatre og andre teatermalere på denne tiden. Jens Wang kopierte hyppig sine egne dekorasjoner fra andre oppsetninger og teatre, og det var også ganske vanlig å kopiere oppsetninger fra blant annet London, Paris eller Berlin (ibid., s. 320).

Det var på denne tiden fremdeles ganske vanlig å bruke kulisser som kunne tilpasses flere ulike oppsetninger, eller å bruke gamle dekorasjonselementer igjen i nye oppsetninger. Et eksempel på dette er scenografien til en scene i Opera Comiques oppsetning av Verdis *Troubadouren*, der skissene viser at dekorasjonselementer blant annet var hentet fra operaens tidligere oppsetninger av *Mignon* og *Jødinden* (ibid., s. 329).

Opera Comique hadde et eget syatelier som produserte kostymer til oppsetningene, men det oppgis ikke i programmene hvem som hadde tegnet kostymene til operaene og operettene. Rundt oppstarten av operaen hadde det på grunn av verdenskrigen vært vanskelig å skaffe stoffer til kostymene, parykker og en del rekvisitter (*Verdens Gang* 07.11.1918, *Dagbladet* 26.11.1918) I mange senere oppsetninger ved Opera Comique var kostymene innkjøpt fra syatelieret Leopold Verch i Berlin.

I kritikkene på denne tiden var sceneledelsen og scenografien lite omtalt. Likevel får man av kildene et inntrykk av at kritikerne, særlig i begynnelsen, mente at “utstyret” var for dårlig, og at regien var fantasiløs. En kritikk fra premieren av *Den skjønn Helene* i september 1919 peker på at scenografien og regien hadde blitt bedre siden den første sesongen:

Men endnu morsommere er det, at den nye forestilling betegner en omvæltning i teatrets regie. Undtar man den skjønn Galathea og De muntre Koner i Windsor, har dets utstyr og opsætning hittil været helt utbedrøvelig, ikke sjelden det rene fjælebod. Her møtes man nu av en tidens revolution. Væk er de krøllete baktæpper, de provinsielle dekorationer, de smagløse farvesammensætninger og stilløse kostumer. I deres sted er det kommer [sic] rike og karakteristiske scenerier, friske, maleriske farver og dragter og en hel mængde av fantasifulde rekvisiter og lystige ideer, der i saa høi grad bidrager til at gjøre en scenisk forestilling hel og samstemt i den rent ydre form. Men ogsaa indad møtes man av en forandring av virkelig teaterkyndige mænds lykkelige haandlag. Disse omslag skyldes i første række teatrets nye regissør Anton Salmson og teatermaler Jens Wang (Usignert kritikk, Opera Comiques utklippssamling, s. 126).

3.2.3. Musikalsk ledelse

Opera Comique hadde ved åpningen to dirigenter som delte den musikalske ledelsen, Leif Halvorsen og Piero Coppola. Fordi Opera Comique hadde forestillinger omtrent hver eneste kveld i tillegg til prøver på dagtid, var det helt nødvendig å ha minst to dirigenter ved operaen.

Leif Fridtjof Halvorsen (1887-1959) hadde vært konsertmester i Nationaltheatrets orkester siden 1915, og var utdannet fiolinist fra Berlin og St. Petersburg. Han var ved Opera Comique i alle de tre sesongene, og dirigerte flere av operaens største oppsetninger, blant annet *Tannhäuser*, *Tryllefløyten* og *Othello*. Utenom arbeidet ved Opera Comique dirigerte Halvorsen flere kor og amatørorkestre (festskrift, s. 20 og Hansen 1994, s. 21ff).

Piero Coppola (1888-1971) hadde flyttet til Kristiania i 1915, og var velkjent i byens musikkliv som både orkesterleder og klaverakkompagnatør. Coppola hadde tidligere vært kapellmester ved La Scala-operaen i Milano og ledet førsteoppførelsen av Puccinis opera *La Fanciulla del West* i Firenze (festskrift, s.20f). Ved Opera Comique gjorde Coppola seg bemerket ved sitt “sydlandske” temperament, og det fortelles at det kunne gå ganske hett for seg på prøvene når han og Alexander Várnay røk i tottene på hverandre på italiensk (Varnay 2000, s. 40). Coppola ble ved Opera Comique i bare én sesong, og var også syk i en periode våren 1919. Den danske dirigenten Christian Danning, som blant annet hadde vært dirigent på Fahlstrøms theater og som var svært rutinert, overtok derfor den musikalske ledelsen for enkelte av oppsetningene denne våren (*Verdens Gang* 10.05.1919).

Da Piero Coppola sluttet ved Opera Comique høsten 1919, overtok Ewald Niegisch stillingen som andredirigent. Han ble ved Opera Comique til og med august 1921, og dirigerte flere operetter, i tillegg til operaene *Tosca* og *La Traviata*.

I tillegg til de tre nevnte dirigentene ble enkelte oppsetninger i det “lettere” repertoaret ledet av operaorkesterets konsertmester Ernesto Ballarini og av Christian Nielsen, som ellers var bratsjist i orkesteret. *Die Walküre* ble dirigert av den tyske dirigenten Arnold Winternitz.

Marius Ulvestad Moaritz var korleder og Maja Flagstad og Johan Ludvig Mowinckel var korrepetitører. Maja Flagstad fremheves særlig som en av de samlende og drivende kreftene ved Opera Comique, og hun hadde lang erfaring som repetitør ved flere av byens teater- og varietéscener (Solbrekken 2003). Astrid Udnæs Bisgaard og Erling Krogh beskrev Flagstad som “en institusjon” ved Opera Comique, som var med på alt, og som aldri sparte seg (*Opera i Stortingsgaten for 50 år siden*). Ellers var Flagstadfamilien involvert i mange sider av operaens drift. Astrid Varnay kaller Opera Comique “a kind of Flagstad family cottage industry”, og viser til at faren Michael oversatte librettoer for operaen, moren Maja var repetitør, datteren Kirsten var solist og sønnen Ole spilte cello i orkesteret. I tillegg ble mange prøver holdt hjemme hos familien på Vindern i tiden før operabygningen var ferdig (Varnay 2000, s. 38).

3.3. OPERAKOMPANIET

3.3.1. Solister

Tiden under og rett etter første verdenskrig var “de tusen sangerinners tid” (*Norges musikkhistorie, bind 4*, 175), og Opera Comique kunne nyte godt av den store rikdommen av gode sangere i Norge. Det at det var så mange gode tenorstemmer var særlig påfallende (Qvamme 2000, s. 244). Mange norske sangere hevdet seg også internasjonalt på denne tiden, blant annet Borgild Bryn Langaard, Erik Bye og Karl Aagaard Østvig.

Da Opera Comique åpnet, hadde de derfor et ensemble med mange gode sangere. De kvinnelige solistene var Katinka Storm, Haldis Halvorsen, Sigrid Bakke, Ingeborg Sandvik, Astrid Udnæs Bisgaard, Margaret Adla Scholander, Lina Ravelli (Coppola), Eleonore Quinnie, Doris Haglund, Augusta Falck og Grethe Syrdahl. Maria Jávor var engasjert som gjest i den første sesongen, men tok senere fast engasjement ved operaen. De mannlige solistene var Bjørn Talén, Erling Krogh, Albert Westwang, Mathieu Berckenhoff, Erik Jansson, Sigurd Hoff, Erik Herseth, Johannes Dueland, Ørnulf Grimsgaard og Karl Johansen. I løpet av de følgende sesongene sluttet enkelte av solistene, mens andre kom til. Blant de solistene som ble engasjerte ved Opera Comique etter åpningen var Kirsten Flagstad (-Hall), Erica Darbo, Borghild Thomsen, Dagny Skarseth, Magnus Andersen, Carsten Ørner, Simon Edvardsen, Otto Beck, Fredrik Wingar og Conrad Arnesen.

Om de engasjerte sangerne skrev operaens ledelse i festskriftet:

I en henseende behøver dog Opera Comique neppe at appellere til nogen slags velvilje fra publikums side. Det er med hensyn til solistpersonalet og de som gjester ved scenen engasjerte kunstnere. Man har været saa heldig at kunne knytte til teatret en række av de første sangkræfter som landet har at opvise. Enkelte av dem er øvede og erfarne operister, som har været beskæftiget ved norske eller fremmede scener og vundet anerkjendelse som kunstrere av høi rang. Om andre gjelder det at deres gode stemmemidler og sangkunst har indbragt dem laurbær ved koncerter herhjemme og i utlandet, men deres vei har endnu ikke ført over scenen, de faar sin musikdramatiske debut ved Opera Comique (festskrift, s. 15).

Flere av sangerne som hadde debutert som konsertsangere under krigen, fikk altså sin første erfaring med opera på Opera Comique. Blant disse var Astrid Udnæs Bisgaard, Haldis Halvorsen, Erling Krogh og Erik Jansson. Andre av operaens solister hadde hatt

større eller mindre roller i operaer og operetter ved blant annet Nationalteatret eller Centralteatret tidligere. Noen av sangerne, deriblant Katinka Storm og Bjørn Talén, hadde opptrådt på operascener i Europa, men hadde kommet hjem på grunn av krigen, og var derfor også disponible for Opera Comique. De fleste av Opera Comiques solister var i underkant av 30 år, så det var et ganske ungt ensemble på den nye operascenen. Kirsten Flagstad var for eksempel bare 23 år gammel da hun sang sin første rolle på Opera Comique i januar 1919.

Operaen ble et lærested for mange av de sangerne som hadde liten eller ingen tidligere erfaring med musikkteater. Tidligere hadde det vært få muligheter til å livnære seg som operasanger innenfor Norges grenser, siden operaen hadde måttet dele scene med det talte teatret. Opera Comique hadde opera- eller operetteforestillinger omtrent hver eneste dag, noe som ga helt nye muligheter for sangerne til å bli godt kjent med operafaget. Noen av de mest brukte sangerne ved operaen innstuderte en mengde nye roller i løpet av den tiden de var ansatte ved Opera Comique, og skaffet seg dermed stor scenerutine i denne perioden.

Det var allerede fra starten av meningen at Opera Comique skulle spille både operaer og operetter, og det var derfor et mål å ha sangere som kunne opptre i begge disse genrene. Selv om hovedrollene ofte ble besatt av sangere som i større grad spesialiserte seg innenfor én genre, var det ellers de samme sangerne som sang i både operetter og operaer. Enkelte av de mest profilerte operasangerne, særlig noen av de kvinnelige solistene, sang aldri i operetter. Fra og med den andre sesongen ansatte Opera Comique også enkelte sangere som kun var å høre i operetter, og som hadde erfaring i denne genre fra før. Dette tyder på at operaen satset mer på operette i den andre og den tredje sesongen.

I hovedsak var det et ganske stabilt ensemble tilknyttet Opera Comique, som var med i oppsetninger i begge genrene, både i større og mindre roller. Musikkritikerne kommenterte ofte at operaen hadde gode stemmer i alle roller, noe de ikke var vant til fra teatrenes opera- og operetteoppsetninger, der biroller ofte ble utført av skuespillere som hadde gode stemmer, men som ikke var utdannede sangere.

Både innad i operaen og hos enkelte kritikere skal det ha vært en viss misnøye med at noen av de opprinnelig engasjerte sangerne ble forbigått til fordel for sangere som ble ansatt i løpet av den første sesongen. De to som etterhvert ble brukt aller mest, Maria

Jávór og Kirsten Flagstad, var i tillegg i nær familie med sentrale skikkelser i operaens ledelse, noe som kan ha forsterket inntrykket av urettferdig rollefordeling. Arne Eggen var en av kritikerne som kritiserte at disse to sangerne fikk så mange store roller:

For tiden står “Opera Comique” i navnene Jávór-Flagstads tegn. Begge er meget dygtige kræfter, men ingen av dem var fra begyndelsen tiltænkt en saadan overhaandtagende mængde optrædener som det senere er blit til. Og allermindst var det vist meningen at noen av dem skulde fortrænge operaens oprindelig engagerede personale. (...) En liten smule beskedenhet skulde være nok til ialfald at indrømme de øvrige ogsaa en plass (*Nationen* 12.05.1919).

I følge Astrid Udnæs Bisgaard og Erling Krogh (*Opera i Stortingsgaten for 50 år siden*) var det ikke noen dårlig stemning ved operaen på grunn av rollefordelingen, men enkelte episoder tyder likevel på at det var enkelte gnisninger omkring rollefordelingen. Ved en anledning skal Piero Coppola ha skjelt ut Maja Flagstad under en prøve, etter at en dårlig kritikk av hans kone, Lina Ravelli, hadde stått på trykk i avisen (*Solbrekken* 2003, 96f). Coppola mente den dårlige kritikken var skrevet for å fremheve Kirsten Flagstad på Ravellis bekostning, siden disse to alternerte i samme rolle.

Både Ingeborg Sandvik og Katinka Storm sluttet ved Opera Comique på grunn av for få, eller for små, roller. I et intervju i *Verdens Gang* uttalte Ingeborg Sandvik:

(...) hr. Varnays ledelse har virkelig været baade vilkaarlig og vanskelig. (...) Flere av os har gaat og aldrig faat en rolle, og det har ofte hændt at naar vi hadde studert ind og arbeidet med et parti blev det plutselig tat fra os og git til en anden. I hele det sidste semester har jeg for eksempel saagodtsom ingenting hat at gjøre” (*Verdens Gang* 20.05.1919).

Det var også mange andre grunner til at sangerne forlot Opera Comique. Noen sangere dro til utlandet for å søke engasjementer eller for å utdanne seg videre innen sang. Blant annet hadde Bjørn Talén engasjementer ved operahus i Italia etter at han forlot Opera Comique høsten 1919, og Erling Krogh reiste til Paris i 1920 for å studere.

Astrid Udnæs Bisgaard fortalte at hun selv ikke var interessert i å inngå årsengasjement med Opera Comique, og at dette var grunnen til at hun sang så få roller ved scenen (*Opera i Stortingsgaten for 50 år siden*). Det var på denne tiden fremdeles ganske vanlig at kvinnelige sangere og skuespillere sluttet eller trappet ned når de giftet seg, og dette kan være årsak til at en del av de kvinnelige sangerne hadde et ganske lavt aktivitetsnivå eller “forsvant” fra byens musikkliv. Blant annet sluttet Kirsten Flagstad som sanger da

hun fikk barn, og det var først etter innstendig masning fra Maja at hun tok nytt engasjement ved Opera Comique (Rein 1967, s. 54) .

Det finnes opptak av enkelte av de mest profilerte sangerne ved Opera Comique, slik at vi kan få en slags pekepinn på hvordan de sang. Disse opptakene er imidlertid, som nevnt i innledningen, av en såpass lav teknisk kvalitet at en karakterisering av sangernes stemmer ut fra dette materialet ikke nødvendigvis vil gi et riktig inntrykk. Det var også en stor variasjon av sangere og sannsynligvis av stemmetyper engasjert ved Opera Comique, slik at en samlet karakterisering av sangernes stemmer og stilidealer ikke vil være hensiktsmessig.

3.3.2.Utenlandske gjestesangere

En bemerkelsesverdig side ved Opera Comiques virksomhet var det høye antallet utenlandske sangere som gjestet operaen i løpet av de tre sesongene. Mange av disse var høyt profilerte sangere i Europa, som hadde sunget i blant annet Bayreuth, Berlin Staatsoper, Covent Garden-operaen i London og på Metropolitan Opera i New York. “Nu mangler vi altså bare Caruso” skrev *Aftenposten* 5. mars 1920, da avisen kunne bringe nyheten om at “den næststørste”, tenoren Leo Slezak, skulle opptre på Opera Comique. Caruso kom aldri til Kristiania, men Opera Comique kunne derimot by på “Tysklands Caruso” Robert Hutt og “Carusos eftermand” Joseph Hislop (*Aftenposten* 18.04.1921 og 20.08.1921). Et flertall av de gjestende sangerne var tenorer, og i tillegg til de tenorene som er nevnt ovenfor sang blant annet Lauritz Melchior, Hermann Jadowker, Walter Kirchhoff og Heinrich Knote på Opera Comique. Også den kjente norske tenoren Karl Aagaard Østvig gjestet Opera Comique, som Manrico i *Troubadouren*. Man hadde også flere gjestende barytoner, blant de mest kjente var Heinrich Schlusnus og Joseph Schwarz. I tillegg var den norske barytonen Erik Bye gjest på Opera Comique, blant annet i operaens åpningsforestilling *Samson og Dalila*. Blant de kvinnelige sangerne som gjestet Opera Comique var Nani Larsen-Todsén, Lola Artôt de Padilla, Elisabeth Rethberg, Vera Schwarz og Emmi Leisner. Det var dermed en rekke av tidens dyktigste og mest kjente sangere som gjestet Opera Comique og Kristiania i disse årene. Om en oppsetning av *Troubadouren* ved Opera Comique, skriver Astrid Varnay:

Several other artists in that *Trovatore* cast were the real crème de la crème of Central European operatic life. Alongside my mother [Maria Jávör] and Mme Leisner, the great opera and *Lieder* singer Heinrich Schlusnus

appeared as Count di Luna, with two international celebrities, Leo Slezak and Herman Jadlowker, alternating with local tenors as Manrico (Varnay 2000, s. 40).

Hvorfor kom så mange fremtredende sangere til Opera Comique, en liten, ukjent scene i ytterkanten av Europa? “(...) many of them did it to have a brief respite from the draconian food rationing in post-World War I Germany” skriver Astrid Varnay som en forklaring på dette (l.c.). Det var nødsår i Tyskland og Østerrike etter nederlaget i første verdenskrig, med løpende inflasjon og tilløp til hungersnød. Om sitt første besøk i Norge i 1919 fortalte Leo Slezak i en av sine mange selvbiografier om hvordan han hadde delt båt med 680 “wienerbarn” som skulle tilbringe sommeren i Sverige for å få nok å spise. Slezaks beretning om turen til Norge tyder på at også han hadde flere grunner enn de kunstneriske for reisen til Norden:

Die Zeit in Christiania war entzückend. Ein Publikum, so warm und enthusiastisch, wie man sich's wärmer nicht vorstellen kann. Dann gab es im Hotel Norge einen Quick-Lunch, das heisst ein Schnellfrühstück. Da steht ein Büfett mit den märchenhaftesten Delikatessen: Hummer, Lachs, Kuchen, Kompott, Käse und Schlagsahne, wie man es nur noch in alten Bilderbüchern findet. (...) Der Quick-Lunch war wundervoll. Es war mein stärkster Eindruck (Slezak 1934, s. 139f).

En annen grunn til at mange sangere søkte til Skandinavia i disse årene var at det var en viss uvilje mot tyske sangere, og de kunne derfor bli møtt med piping ved engasjementer i Storbritannia og USA (Qvamme 2000, s. 250). I tillegg hadde Opera Comique, og særlig Alexander Várnay, et stort kontaktnett i det europeiske operamiljøet. Blant annet var det Várnays fortjeneste at Leo Slezak gjestet Opera Comique hele to ganger, da de to var gode venner, som ifølge Astrid Varnay delte sansen for stor musikk, spennende drama, god humor og god mat (Varnay 2000, s. 29).

I perioder var det svært mange gjestespill på Opera Comique, og i operaer som *Tannhäuser* og *Troubadouren* var det stadig nye sangere i hovedrollene. Dette ga operaen mye ekstra oppmerksomhet. I tillegg til at avisene skrev artikler om og intervjuer med de utenlandske sangerne var det også vanlig å anmelde forestillingene gjestene var med i. På denne måten kunne det bli skrevet tre-fire forskjellige anmeldelser av samme opera dersom det var flere gjesteopptredener i sentrale roller. Det var også vanlig å ta forhøyede billettpriser på forestillinger med gjestesangere. En billett i orkester til en av forestillingene med Leo Slezak i 1920 kostet for eksempel 18 kr, mens vanlig pris for slike plasser var 7 kr (Kilde: Opera Comiques programmer). Vi

kan derfor regne med at gjestespillene var gunstige for Opera Comique, både fordi de ga fullsatte saler og høy inntjening og fordi operaen fikk mer oppmerksomhet og flere omtaler av oppsetningene enn de ellers ville fått.

Det kom også noe kritikk mot de hyppige gjestespillene. ”Som før synes ledelsen at legge al sin kraft paa at bytte solister. Det er den reneste samlermani”, skrev V. H. Siewers i *Morgenbladet* i forbindelse med *Tannhäuser*-forestillingene våren 1919 (*Morgenbladet* 30.05.1919). Han etterlyste “en avstemt og harmonisk samvirken av alle forskjellige virkemidler” i forestillingene, ikke bare “serier av svulmende sangstemmer” (l.c.). Mange ulike rollefortolkninger og gjestesangere som ofte fikk kort prøvetid med ensemblet kunne nok gjøre at den sceniske helheten ble så som så, mens fokus lå på de sanglige prestasjonene til den gjestende sangeren.

Et annet problem knyttet til dette var at de utenlandske gjestesangerne ofte sang sine partier på originalspråket mens resten av ensemblet sang operaen i norsk oversettelse. Dette førte naturlig nok til at operaenes dramatiske innhold kunne bli noe uklart, og til tider komisk. Det var imidlertid praksis i europeisk og amerikansk operaliv at kjente solister turnerte med et visst utvalg av roller, og var “klare” til å steppe inn i en hvilken som helst oppsetning av den aktuelle operaen, naturligvis på det språket de allerede kunne rollen på (Rosselli 2000, s. 102). Dette er også ganske vanlig i dag, men nå er det ikke lenger så vanlig å oversette operaene slik som det var på Opera Comiques tid. Ved en del scener, for eksempel på Metropolitan i New York sang man også på denne tiden alle operaene på originalspråket (*Verdens Gang* 20.01.1920). Enkelte sangere hadde også med sine egne kostymer på turné, men dette ble mer uvanlig i tiden opp mot 1920.

I kritikkene av de utenlandske gjestesangerne ble disse sangerne ofte sammenlignet med Opera Comiques egne sangere. På denne måten blir de utenlandske sangerne en måte å vurdere operaens engasjerte sangere opp mot det øvrige europeiske operalivet. Hovedinntrykket fra kritikkene er at Opera Comiques sangere ikke stod nevneverdig tilbake for gjestene, men at de mest berømte av de gjestende sangerne likevel satte en høy standard for de hjemlige solistene, både scenisk og sanglig. Dette kommer jeg nærmere inn på i gjennomgangen av kritikkene av Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser*.

I tillegg finnes det noen få kilder der de utenlandske sangerne uttalte seg om Opera Comique. Leo Slezak nevnte Opera Comique kort i beretningen om turen til Norge:

“Künstlerisch fühlte ich mir sehr wohl, Direktor Johannsen¹¹, auch ein Österreicher, und Varnay brachten ausgezeichnete Vorstellungen heraus” (Slezak 1934, s. 140). I et intervju med *Aftenposten* uttalte Leo Slezak seg også om Opera Comique:

Jeg har set opførelser over hele verden, men jeg forsikrer Dem, en opsætning, som den Opera Comique giver “Tryllefløiten”, kan staa for enhver kritik. (...) Og “Othello” igaar. Sig at jeg synes denne forestilling var simpelthen brilliant. Korene, solisterne, orkesteret. Det er uforstaaelig naar man tænker paa hvilke forhold der arbeides under. Lyset, den lille scenen, den er jo som et stuegulv, naar jeg har taget et par skridt bortover den, kommer jeg jo ikke længere. Varnay stamper jo alt frem af ingenting. Det er brilliant gjort. (...) Opera Comique er en kulturfaktor, som Kristiania ikke maa miste (28.01.1921).

Dette sitatet er del av et intervju der den berømte tenoren “i en yderst ophidset sindsstemning” uttalte seg om planene om å legge ned Opera Comique ved sesongslutt. Utsagnene i sitatet må sees i lys av denne situasjonen og det faktum at Slezak var venn av Alexander Várnay. Likevel peker sitatene på viktige sider ved Opera Comiques virksomhet, særlig det at scenen produserte oppsetninger som holdt kunstnerisk mål, også sett med utenlandske øyne, på tross av mange begrensende faktorer.

3.3.3. Kor

Våren 1918 averterte Singer i avisen etter korsangere til den nye operaen. Rundt 200 sangere meldte seg til sangprøver, og av disse ble det plukket ut 60, som ble antatt som elever ved Opera Comiques operaskole (Utklipp datert 20.08.1918, Ulrik Mørks utklippssamling). Operaskolen ble ledet av Arne van Erpekum Sem, som var utdannet operasanger, og som siden 1916 hadde arbeidet som sangpedagog i Kristiania (Maud Hurums operasangeroversikt). Mot gratis sangundervisning skulle sangerne i koret opptre i Opera Comique mot “den for korister vanlige godtgjørelse” (Utklipp datert 12.03.1918, Ulrik Mørks utklippssamling). Koret øvde gjennom hele sommeren i ulike lokaler rundt om i byen, siden teatret i Stortingsgaten ikke var ferdig til innflytting før i november. I en avisartikkel om en av prøvene sommeren 1918, står det at “Der var pessimister, der haanligt smilende spurgte, hvor man skulde finde et kor [til den nye operaen]”, men at disse spådommene var gjort til skamme: “Hvis Opera Comiques sukses afhænger af den kraft, koret kan præstere, er dens lykke allerede gjort” (Utklipp datert 20.08.1918, Ulrik Mørks utklippssamling). Journalisten skrev videre at han håpet

¹¹ Her virker det som om Slezak roter med navnene, og at direktøren han mener er Benno Singer.

at operaen var solid bygget, for “det, som væltede Jerikos mure, var sikkerlig intet mot dette” (l.c.).

I en rekke avisartikler fra tiden før åpningen ble det oppgitt at koret besto av 24 damestemmer og 22 herrestemmer, men i Opera Comiques festskrift navngis kun 16 damer og 18 herrer som medlemmer av koret. Det ser altså ut til at ikke alle de 60 som var tatt opp til operaskolen gikk inn i Opera Comiques kor, eller at de alternerte om å synge på forskjellige forestillinger. Operakoret hadde nok også noe frafall gjennom sesongene. Blant annet søkte operaen etter “unge herrer med gode sangstemmer” til koret sommeren 1919 (Annonse i *Morgenposten* 30.07.1919). Av operaens programmer ser vi også at flere av korets medlemmer hadde små solistroller i mange av operaene og operettene.

Ifølge aviskritikerne var korets kvalitet varierende. De hadde problemer med vanskelige eller tunge korsatser som for eksempel i *Norma*, *Tannhäuser* og *Jødinden*, som slet på de uøvede stemmene. Etter noen forestillinger av *Tannhäuser* trengte mannskolet “ubetinget hvile”, ifølge Gerhard Schjelderup, mens damekoret hadde holdt seg bedre (*Norske Intelligenssedler* 27.05.1919). Flere kritikere omtalte koret som urent og “forfærdelig slet” i anmeldelsene av denne oppsetningen. I andre oppsetninger fikk koret gode kritikker i avisene, særlig skal damekoret flere ganger ha vært riktig godt.

Korets sceniske opptreden skal ikke ha vært spesielt god, ifølge kritikkene. “Forhaabentlig kan Varnay i tidens løp faa litt bevægelighet ind i koret også” skrev “T.B.” om premieren på *Mignon*; “Foreløbig synger de drikkeviser med samme gravalvorlige pligttroskap, som naar de er Osirisprester i “Tryllefløyten” (Opera Comiques utklippssamling, s. 228). Arne van Erpekum Sem bemerket at det så unaturlig og lett komisk ut når koret stadig stod med “stivt armeopadstræk og paa kommando nedadstræk” (Opera Comiques utklippssamling s. 172).

3.3.4. Orkesteret

Opera Comiques orkester talte ved åpningen 31 musikere; 8 fioliner, 3 bratsjer, 3 celli, 2 kontrabasser, 6 treblåsere, 7 messingblåsere, harpe og slagverk (festskrift:36). I en rekke intervjuer og avisartikler oppgis det imidlertid at orkesteret skulle være på 36 mann, og at det skulle forsterkes ved behov. Dette skjedde blant annet i *Fidelio* og *Jødinden*. Konsertmester var Ernesto Ballarini, som også fungerte som dirigent ved enkelte oppsetninger.

Det hadde vært vanskelig å få tak i nok norske musikere til orkesteret, og etter en initiativ gjennom musikerforbundet hadde en rekke svenske og danske musikere blitt engasjert til orkesteret (*Aftenposten* 22.06.1918, utklipp datert 30.07.1918, Ulrik Mørks utklippssamling).

Orkesteret var litt ujevnt, fortalte Erling Krogh, særlig i begynnelsen (*Opera i Stortingsgaten for 50 år siden*). Det var også i snaueste laget, særlig for *Tannhäuser*, mente Krogh. Til sammenlikning hadde Nationaltheateret et orkester på 43 fast ansatte musikere på sine operaforestillinger (Ringdal 2000, s. 137).¹² Særlig mangelen på strykere var av stor betydning for klangen i orkesteret. Ellers fikk “det lille tapre orkester” ros for innsatsen i de fleste operaene, på tross av størrelsen. “Nu er theatrets orkester endnu ikke saa godt besat, at den symfoniske virkning kan blive helt tilfredsstillende. Det er tidernes skyld. Det tilstrækkelige antal musikere kan ikke opdrives” skrev Hjalmar Borgstrøm om Opera Comique kort tid etter åpningen (*Aftenposten* 14.12.1918). Det kom også beskyldninger fra lederen av Stavanger byorkester, Per Reidarsson, om at Opera Comique hadde “stjålet” musikere som hadde kontrakt med orkesteret i Stavanger. Reidarsson kritiserte særlig Opera Comique for å ha lokket med lønninger som langt oversteg musikerforbundets egen tariff (*Tidens Tegn* 27.11.1918). Selv om det er vanskelig å vite hva som er riktig og gal informasjon i den nokså skitne avisdebatten mellom Reidarsson og Leif Halvorsen, tyder denne konflikten på at det var vanskelig å få nok musikere til orkesteret. Orkesterets størrelse kan derfor ha vært begrenset på grunn av tilgangen på musikere, såvel som av økonomiske begrensninger.

3.3.5. Ballett

Opera Comique hadde også en ballett bestående av 16 dansere, hvorav 4 herrer. Koreograf og leder for balletten var Augusta Johannesén, prima ballerina var Gunvor Ullring og “prima danser” var Christiani Aamodt. Alle danserne i Corps de ballet skal ha vært danske, ifølge Benno Singer i et intervju sommeren 1918 (Utklipp datert 30.07.1918, Ulrik Mørks utklippssamling). Ifølge en notis i *Verdens Gang* 26. august 1918 lå Singer imidlertid i forhandlinger med flere norske ballettdansere, slik at avisen gikk ut fra at balletten kom til å bli norsk. Også en av kritikkene etter åpningsforestillingen, som omtalte balletten som “frøken Johanneséns dansekursus av

¹² Frem til 1919

nylig konfirmerte smaapiker”, tyder på at danserne var norske og sannsynligvis ganske unge og uerfarne (Opera Comiques utklippssamling, s. 26.). Balletten ble lite omtalt i kritikken av oppsetningene, men den danske kritikeren “S.A.” skrev etter Opera Comiques gjestespill med *Samson og Dalila* at “Balletten er ikke Nordmændenes stærke Side” (Opera Comiques utklippssamling, s. 112). En annen dansk kritiker, “-n”, var mer fornøyd: “Dog optraadte Danserinderne i sidste Akt meget nydeligt med nøgne Ben” (l.c.).

3.4. REPERTOAR

I løpet av tre sesonger spilte Opera Comique i alt 27 operaer (av disse 6 enaktere¹³) og 11 operetter (av disse én enakter og én “filmoperette”¹⁴). Operaen hadde forestillinger omtrent hver eneste dag, og på søndager og enkelte helligdager var det vanlig med matinéforestillinger klokken fem i tillegg til de ordinære forestillingene klokken åtte. Sesongen varte vanligvis fra slutten av august til og med begynnelsen av juni. Dette var en stor økning i antallet operaforestillinger i forhold til det som hadde vært vanlig i Kristiania før Opera Comique åpnet. I tillegg til operaens egne forestillinger var det ganske ofte danseforestillinger (matinéer) og enkelte elevforestillinger, veldedighetsarrangementer og gjestespill på Opera Comiques scene. I sommerferiene ble teatret leid ut til gjestende ensembler.¹⁵ Disse oppsetningene har jeg ikke tatt med i oversikten over Opera Comiques oppsetninger nedenfor, men de finnes i oversikten jeg har laget over alle Opera Comiques forestillinger på grunnlag av annonser i *Aftenposten* 1918-1921. Denne oversikten følger oppgaven som vedlegg nr. 2.

Operaene og operettene ble sunget i norsk oversettelse. Unntaket er *Die Walküre* som ble sunget på originalspråket. Mange av librettiene var oversatt av Michael Flagstad, og også Pauline Hall og Inga Lærum Liebig oversatte flere operatekster til Opera Comique.

Under følger en oversikt over alle Opera Comiques oppsetninger, i kronologisk rekkefølge etter premieredato. En utvidet utgave av denne oversikten, med informasjon om dirigent, regissør, scenograf og oversetter er vedlegg nr. 1.

¹³ Jeg velger å omtale enaktere i genrene singspiel og opéra comique som operaer (f.eks. *Abu Hassan, Nürnbergerdukken*)

¹⁴ Filmoperetten *Kysforbudet* var en stumfilm der hovedrollene ble sunget fra bak lerretet.

¹⁵ Sommeren 1919 og 1920 var det operetteforestillinger fra Casino i København, sommeren 1921 “Sommertheatret” ledet av Jens Holstad.

Oppsetning:	Komponist:	Premiere:	Antall forestillinger ¹⁶ :
<i>Samson og Dalila</i>	Camille Saint-Saëns	29. 11. 1918	26
<i>Cavalleria Rusticana</i>	Pietro Mascagni	13. 12. 1918	42
<i>Evangeliiemanden</i>	Wilhelm Kienzl	26. 12. 1918	26
<i>Bajazzo</i>	Ruggiero Leoncavallo	11. 01. 1919	49
<i>Barberen i Sevilla</i>	Gioacchino Rossini	31. 01. 1919	25
<i>Zigøinerbaronen</i>	Johan Strauss d.y.	01. 03. 1919	39
<i>Den skjønne Galathe</i>	Franz von Suppé	25. 03. 1919	19
<i>Nürnbergerdrukken</i>	Adolphe Adam	01. 04. 1919	6
<i>Rigoletto</i>	Guiseppe Verdi	08. 04. 1919	20
<i>Abu Hassan</i>	Carl Maria von Weber	26. 04. 1919	5
<i>De lystige koner i Windsor</i>	Otto Nicolai	10. 05. 1919	7
<i>Tannhäuser</i>	Richard Wagner	21. 05. 1919	32
<i>Den skjønne Helene</i>	Jacques Offenbach	05. 09. 1919	49
<i>Jødinden</i>	J.F. Halévy	21. 10. 1919	34
<i>Lille Lerke</i> (<i>Wo die Lerche singt</i>)	Franz Lehár	03. 11. 1919	21
<i>Brudrov</i>	Gerhard Schjelderup	18. 11. 1919	10
<i>1001 Nat</i>	Johann Strauss d.y.	26. 12. 1919	68
<i>Troubadouren</i>	Guiseppe Verdi	20. 01. 1920	27
<i>Fidelio</i>	Ludwig van Beethoven	25. 02. 1920	6
<i>Tiggerstudenten</i>	Carl Millöcker	29. 02. 1920	29
<i>Norma</i>	Vincenzo Bellini	11. 04. 1920	5
<i>En nat i Venedig</i>	Johann Strauss d.y.	22. 04. 1920	40
<i>Tryllefløyten</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	31. 05. 1920	41
<i>Don Pasquale</i>	Gaetano Donizetti	03. 08. 1920	14
<i>Die Walküre</i> ¹⁷	Richard Wagner	24. 08. 1920	5
<i>Mignon</i>	Ambroise Thomas	14. 09. 1920	38
<i>Kjærlighetens operette</i> (<i>Rund um die Liebe</i>)	Oscar Straus	18. 10. 1920	24
<i>La Traviata</i>	Guiseppe Verdi	16. 11. 1920	24
<i>Tosca</i>	Puccini	03. 12. 1920	32
<i>Zigøinerblod (Zigeunerliebe)</i>	Franz Lehár	26. 12. 1920	33
<i>Otello</i>	G. Verdi	26. 01. 1921	12
<i>Kysforbudet</i>	Hans Tilboud	12. 02. 1921	13
<i>Maskeballet</i>	G. Verdi	20. 02. 1921	12
<i>Chokoladesoldaten</i> (<i>Der tapfere soldat</i>)	Oscar Straus	10. 03. 1921	32
<i>Bortførelsen fra Seraillet</i>	W. A. Mozart	07. 04. 1921	6
<i>Helvedesguld</i>	Julius Bittner	17. 04. 1921	3
<i>Piken fra det gyldne Vesten</i>	G. Puccini	05. 05. 1921	18 ¹⁸
<i>Den solgte brud</i>	Bedrich Smetana	07. 06. 1921	9

I løpet av de tre sesongene ble det spilt 27 forskjellige operaer og 11 forskjellige operetter. I prosent utgjør dette 71% opera- og 29% operetteoppsetninger. Ser vi derimot på antallet forestillinger i de to genrene, var det 550 operaforestillinger og 351

¹⁶ Oversikten er basert på Opera Comiques annonser i *Aftenposten* f.o.m. november 1918 t.o.m. august 1921.

¹⁷ Tysk gjestespill, men med Varnáy som regissør, Opera Comiques orkester, og enkelte av Opera Comiques sangere.

¹⁸ P.g.a. at det ikke var aviser ved begynnelsen av storstreiken i mai/juni 1921, kan det være at *Piken fra det gyldne Vesten* hadde tre forestillinger mer enn det jeg har funnet annonser for.

operetteforestillinger. Det var altså likevel langt flere opera- enn operetteforestillinger, men prosentforholdet mellom genrene er endret til 61 % operaer og 39 % operetter. Av dette kan man se at selv om Opera Comique hadde flere opera- enn operettepremierer, var det vanlig at hver enkelt operette ble spilt flere ganger enn operaforestillingene. Blant unntakene var populære operaer som *Cavalleria Rusticana*, *Bajazzo*, *Tryllefløyten* og *Mignon*.

For å klassifisere de forskjellige typene operaer og operetter som ble spilt på Opera Comique, har jeg brukt en inndeling i forskjellige typer repertoar som Göran Gademan bruker i sin oversikt over oppsetningene på Kungliga Operan i Stockholm. Han deler repertoaret inn i følgende kategorier: 1700-tallsoperaer (foruten Mozart), Mozarts operaer, bel canto-operaer, tyske 1800-tallsoperaer (foruten Wagner), franske 1800-tallsoperaer, operaer av Verdi, operaer av Wagner og svenske operaer (Gademan 1996, s. 43ff). Fordi denne inndelingen ikke passer helt med Opera Comiques oppsetninger har jeg erstattet svenske operaer med norske operaer, og lagt til kategorier for operetter, “verismo”-operaer og operaer av Puccini og østeuropeisk opera. Kategorien for 1700-tallsoperaer er fjernet, siden de eneste operaene fra 1700-tallet som Opera Comique satte opp var skrevet av Mozart.

Kategori:	Oppsetninger		Forestillinger	
	Antall	%	Antall	%
Mozarts operaer	2	5,3	47	5,2
Bel canto-operaer	3	7,9	44	4,8
Tyske 1800-tallsoperaer (foruten Wagner)	5	13,2	50	5,5
Franske 1800-talls-operaer	4	10,5	117	13
Verdis operaer	5	13,2	95	10,5
Wagners operaer	2	5,3	37	4,1
Norske operaer	1	2,6	10	1,1
Franske operetter	1	2,6	49	5,4
Tyske eller østeuropeiske operetter	9	23,7	289	32,1
Verismo- og Puccinioperaer	4	10,5	141	15,6
Østeuropeisk opera	1	2,6	9	1
Engelsk eller amerikansk operette	1	2,6	13	1,4
Sum:	38	100%	901	100%

Av denne oversikten ser vi altså at den stilarten Opera Comique spilte flest stykker i var de tyske eller østeuropeiske operettene. I tillegg spilte operaen ganske mange tyske, romantiske operaer og italienske operaer, særlig Verdi. Ellers var oppsetningene ganske jevnt spredt ut over de ulike stilartene. Av operaens repertoar var bare én opera skrevet av en norsk komponist, *Bruderovet* av Gerhard Schjelderup. Det at Opera Comique

spilte såpass mange operaer i bel canto-genren og av Mozart er også verdt å merke seg, for disse stilartene var ikke mye spilt i byens musikkliv, som i stor grad var innrettet mot romantisk og senromantisk musikk på denne tiden.

Opera Comiques repertoar var stadig et tema i innlegg, artikler og kritikker i avisene. Det var særlig forholdet mellom operaforestillinger og operetter som var det mest sentrale spørsmålet. Allerede fra sommeren 1919 gikk det rykter om at Opera Comique skulle opphøre som operascene, og gå helt over til operetten. Dette bunnet blant annet i at scenen ansatte flere erfarne operettesangere fra Centralteatret samtidig som flere av de fremste operasangerne ved operaen avsluttet sine engasjementer med Opera Comique. I tillegg ansatte operaen Anton Salmson spesielt som operettereregissør på denne tiden. Flere kritikere skrev lange innlegg mot denne utviklingen, og Opera Comiques ledelse måtte flere ganger dementere ryktene om overgang til operetten ved å vise til det planlagte operarepertoaret. Det ble også påpekt at operetteforestillingene ga penger i kassen, og at det derfor var naturlig for Opera Comique å ha oppsetninger i begge kategorier for at virksomheten skulle bære seg økonomisk. “Men la mig endnu engang gjenta, at operaen ikke vil slaa av paa de kunstneriske krav. At man er nødt til at ha nogen operetter for at faa penge til at opføre operaer siger sig selv”, uttalte Alexander Várnay i et intervju med *Norske Intelligenssedler* 20. mai 1919. Også en artikkel i *Dagbladet* pekte på at operettene var viktige for Opera Comiques økonomi:

Aa drive en opera uten hjælp av et mægtig stort grundfond vil alltid være et vovestykke. Opera Comique har gjort den erfaring at de lettere stykker har fortrinnet fremfor operaen i to viktige henseender. De er billigere aa sette opp, de trækker bedre hus (*Dagbladet* 19.05.1919).

Enkelte oppsetninger fikk ekstra mye oppmerksomhet av kritikerne. Dette gjaldt særlig verk av komponister som Beethoven og Wagner, komponister som kritikerne i særlig grad hadde utpekt som genier. Der *Fidelio*, *Norma*, *Tannhäuser* og *Tryllefløyten* representerte den klassiske og opphøyde kunsten, representerte operettene det moderne og underholdende. Denne genren ble ofte negativt omtalt av kritikerne, men var veldig populær blant publikum. Opera Comique var forsiktige når det gjaldt antallet planlagte oppføringer av de store operaene, som de regnet med at ikke kom til å slå an hos et større publikum. Ved premieren på *Fidelio* var det kun planlagt tre forestillinger, og en innsender i *Aftenposten* kalte dette “en vel stor mistillid til publikums smag”

(12.03.1920). *Fidelio* ble imidlertid ganske dårlig besøkt, og da Opera Comique ga tre nye forestillinger etter oppfordringer i pressen var det også bare tredjedels fullt hus. “For at ha fuldt utbytte og forstaaelse av dette ophøiede musikverk trænges nemlig noget mer end netop musikinteresse paa grund av mode,” skrev “E.J.G”. etter premieren på *Fidelio*, og la til: “Hvis Opera Comique ikke har fulde hus til sine Fidelioopførelser dømmer publikum sig selv” (*Social-Demokraten* 26.02.1920). Publikum uteble også fra flere av forestillingene av *Tryllefløyten* og *Tannhäuser*, oppsetninger som var påkostet og som ble regnet som kunstneriske suksesser. I et intervju sommeren 1919 beklaget Benno Singer Kristianiapublikummets manglende interesse for det kunstneriske innholdet i *Tryllefløyten*:

Naar vi tilslutt fikk hus paa denne praktfulle opera, skyldtes det neppe den dype, vidunderlige musikken. Den forstod de fleste neppe. Derimot skyldtes det den muntre Papageno. Han spøker og ler, sier blødmer og vittigheter. Det vil folk ha. Og de brøler av latter og forstyrrer det hele! Det hører da ingen steder hjemme aa sitte og knegge og flire saa det dype og skjønne i musikken går fløyten (Opera Comiques utklippssamling, s. 212).

Etter premieren på *Tannhäuser* skrev J. L. Mowinckel et innlegg med overskriften “til Kristiania musikkpublikum”. Også han bebreidet publikum for ikke å vise interesse for operaens kunstneriske løft:

Man burde ogsaa vise “Opera Comique”, at man sætter pris paa, at den - efter beskjednen evne - har paataget sig et saa stort kunstnerisk løft, og støtte “Operaen”s kunstneriske stræben. Hvis ikke har man sannelig ikke senere lov at beklage, at den giver sig operetten ivold og beiler til publikums lavere forlystelsestrang (*Aftenposten* 24.05.1919).

I disse sitatene ser vi altså at både kritikerne og ledelsen ved Opera Comique kritiserte publikums smak for å være for banal, slik at operaen måtte “beile til publikums lavere forlystelsestrang”, blant annet ved å sette opp operetter, for å holde det gående økonomisk. Forholdet mellom opera- og operetterepertoaret og kritikernes forhold til publikums smak er spørsmål jeg vil komme nærmere inn på i kapittel 5.

3.4.1. Opera Comique og ”det norske”

I debattene om Opera Comiques repertoar kom det fra tid til annet frem krav om at scenen skulle spille flere norske operaer. Allerede ved åpningen av operaen var dette et tema. “Det vilde ikke havet været nogen absurd Tanke, om den første faste Opera i Norge havde begyndt sin Tilværelse med en norsk Komposition”, skrev Ulrik Mørk etter åpningsforestillingen (*Ørebladet* 30.11.1918). Alexander Várnay var imidlertid

tidlig ute med å etterlyse norske operaer og garanterte at det ville bli spilt norsk musikk i Opera Comique:

Hvad der imidlertid forbauser mig er, at vi ikke har faaet indleveret nogen norsk opera. Vi vil intet heller end at sætte en norsk opera op i anden halvdel af sæsonen og jeg haaber de norske komponister vil huske det. Foruden operaerne vil vi om søndagerne give matinéer med orkester, hvor der hovedsagelig vil blive spillet norske komposisjoner (Intervju med *Aftenposten* 22.10.1918).

Matinér med orkestermusikk ble ikke en del av Opera Comiques virksomhet slik som det er beskrevet i dette intervjuet, og i uttalelsen over la Várnay også på sett og vis ansvaret for oppførelsen av norske verker over på de norske komponistene.

Det at det fantes så mange uoppførte norske operaer falt mange komponister og musikkskribenter tungt for brystet, og de så det som en sentral oppgave for både Opera Comique og den kommende “Hannevigsoperaen” å fremføre norske operaer og på den måten stimulere til økt produksjon i denne genren.

Som jeg nevnte ovenfor, satte Opera Comique opp bare en opera av en norsk komponist, nemlig Gerhard Schjelderups *Bruderovet*. Handlingen i *Bruderovet* var lagt til den norske landsbygda og høyfjellet, og i musikken, som forøvrig var i senromantisk og internasjonal stil, var det lagt inn to satser med musikk inspirert av norske folkedanser, slik at dette verket fremstår som “norskere” enn mye annen musikk av komponisten. Ulrik Mørk mente at Opera Comique fortjente den varmeste anerkjennelse for det løftet scenen hadde tatt for norsk musikk, ved å sette opp *Bruderovet* (Opera Comiques utklippssamling, s. 140). Arne Eggen mente derimot at dette måtte være en selvfølge:

Det maa jo dog være indlysende at et kulturforetagende som gennem længere tid agter at virke i et land først og fremst maa søke at faa føling med de livskræfter som er tilstede i nationen, klænge sig og suge sig fast til alt som efter fattig leilighed endnu findes av national og race-egen kunsttradition. (*Opera Comique*-samlingen, s. 141)

Dette sitatet er del av en lengre kritikk av Opera Comiques repertoar, og var nok delvis rettet til operaens ledelse, som for det meste bestod av utlendinger. Arne Eggen var også blant de kritikerne som var mest opptatt av det norske i musikken.

Den norske tonen i verket, eller mangelen på dette, ble kommentert av flere kritikere. ”[Dramaet] er holdt i en meget norsk grundtone. I første Akt hvor man ser Kirken,

Brudefølget, Bryllupsdansen m. v. hører man en tiltalende Koral, en frisk Springdans og en rigtig norsk Brudemarsch” skrev ”F.H.” (Opera Comiques utklippssamling, s. 143). Også Hjalmar Borgstrøm så verket er som typisk norsk, særlig i den psykologiske karakteriseringen av karakterene (*Aftenposten* 19.11.1919). Ulrik Mørk var av en litt annen oppfatning: ”Norsk Kolorit merker man litet til utenfor Brudemarsjen og Springdansen” (*Ørebladet* 19.11.1919). Arne van Erpekum Sem kommenterte forholdet mellom den norske koloritten og Schjelderups øvrige musikk: ”Rigtignok er der indlagt baade en norsk brudemarsch og en springdans; men høiest naar komponisten, naar han ubetinget av miljøet finder de skjønneste uttryk for de store menneskelige følelser og sjælstilstande” (*Tidens Tegn* 19.11.1919). Man ser her at det er en forskjell mellom hvordan kritikerne oppfatter verkets ”norskhet”, knyttet til hvordan de forholdt seg til debatten om hvordan norsk musikk skulle være.

Men kravet om at Opera Comique skulle spille norske operaer var bare en av de debattene som hadde med forholdet mellom Opera Comique og nasjonale spørsmål å gjøre. Det at store deler av operaens ledelse hadde utenlandsk bakgrunn var blant noen kritikere og skribenter et tema, og enkelte mente den første faste norske opera ikke kunne være bekjent av å være ledet av utlendinger. I en avisartikkel fra tiden rundt Opera Comiques siste forestilling står det: ”Direktør Singer og hans overregissør, hr. Varnay, har ofte faat høre bebreidelser for, at de selv ikke var norske” (Opera Comiques utklippssamling, s. 301) Den som skrev de verste innleggene denne sammenhengen var Per Reidarsson, som var kritiker i *Social-Demokraten*. I en lang artikkel om Opera Comique kritiserte han scenen, og stilte særlig spørsmål ved om scenen kunne kalles et norsk operaforetagende:

Men *var* det nu saa norsk? Bør vi anerkjende Opera Comiques virke som et forsøk runden av norsk rot og aand – i likhet med Ole Bulls første norske teater i Bergen og Bjørnsons i Kristiania? Hvis man først legger vekt paa at kunst har sammenheng med et folks race og rot, saa tror jeg vi bør være forsigtige med at anta herrerne Singer & Varnays forsøk som *start av norsk opera*. – Noget som gav den mindste fornemmelse av spirer til en norsk stil i spil, sang, i optræden, i skjønhedsopfatning eller nogetsomhelst andet har jeg ialfald ikke kunnet opdage ved denne ”norske operascene” (Opera Comiques utklippssamling, s.305).

Reidarsson mente at hvis man ikke hadde mulighet til å skape en helnorsk operascene på ”en værdig maate” og først og fremst under norsk hovedledelse, fikk man heller vente med det hele.

Selv om Reidarsson på mange måter var ekstrem i forhold til kritikerstanden forøvrig, kommer spørsmålet om den utenlandske ledelsen også i andre aviser opp såpass ofte at disse holdningene ikke bare kan sies å være uttrykk for en enkelt kritikers holdninger. En konkret episode der de nasjonale hensynene gikk foran Opera Comiques, var i forbindelse med Guldbergs Akademiske Kors turné til Paris. Opera Comiques tenor Erling Krogh var solist med koret, men kunne ikke reise på grunn av at premieren på *Tryllefløyten* var lagt til samme tidsrom. *Aftenposten* skrev:

Det forekommer oss, at Opera Comiques direktion ikke bør overse de nationale hensyn, som gjør det i høi grad ønskelig, at den norske sangerfærd til Frankrige ikke gaar overstyr. Vi har før her i "Aftenposten" fremholdt enkelte af betænkelighederne ved i altfor høi grad at overlade musiklivets ledelse i Kristiania til udlændinger. Vi tør haabe, at de to herrer ved Opera Comique, direktør Singer og overregissør Varnay, ikke skal give os anledning til at gjenopptage det spørgsmaal for deres vedkommende (*Aftenposten* 19.05.1920).

De sterke kreftene som sto på for å gi Krogh mulighet til å reise, fikk til slutt utsatt premieren på *Tryllefløyten* med flere uker.

Men det var også kritikere og skribenter som forholdt seg annerledes til dette spørsmålet. Gerhard Schjelderup utmerket seg her, og han fremhevet stadig den utenlandske ledelsens innsats for det norske musikklivet i sine kritikker og artikler. Han minnet blant annet om mottoet for Opera Comiques festskrift, som var "Det er kunstens maal at forene, ikke at adskille", og skrev: "Dette vil jeg minde om i anledning av de sure nationale miner som enkelte misfornøiede setter paa sig, fordi Singer og Varnay er utlændinger" (*Norske Intelligenssedler* 30.11.1918). I et innlegg i forbindelse med operaens ett-års jubileum skrev han: "Baade han [Várnay] og direktør Singer har vundet en plads blandt de bedste nordmænd i vor tid. Efter min mening er de som gjør noe for Norge de virkelige nordmend" (*Norske Intelligenssedler* 01.12.1919).

Et siste spørsmål som hadde med Opera Comique og nasjonale hensyn å gjøre var debatten om hvorvidt operaen i for stor grad brukte utenlandske sangere i sine oppsetninger, på de norske sangernes bekostning. Dette gjaldt både gjestesangere og engasjerte sangere. Flere mente at operaens viktigste oppgave skulle være å virke som en skole for norske sangere, slik at de skulle få scenerutine gjennom opptredener på Opera Comique. På den måten ville Hannevigsoperaen ha et øvet personale å ta av når den en gang ble realitet. *Morgenbladet* kunne i mai 1919 rapportere om misnøye ved operaen, der de norske kreftene skulle ligge i konflikt med "enkelte dele av den

60

kosmopolitisk anstrøgne ledelse” (*Morgenbladet* 19.05.1919). I artikkelen var det blant annet et intervju med Bjørn Talén, som uttalte:

Den mening jeg har om Opera Comique er at den har været en udmerket skole for dem, som vil ha ansættelse ved den nye norske opera. Og endnu bedre skole kunde den ha været om de endnu fuldstændig uøvede norske kræfter hadde faat anledning til at prøve sig i flere forskjellige opgaver end tildfældet har været for fleres vedkommende (l.c.).

Det var altså til en viss grad en interessekonflikt ved Opera Comique mellom det å anvende de beste tilgjengelige sangerne og det å gi uøvede sangere mulighet til å gjøre erfaringer i operafaget. Ser en på operaens rollelister, var det likevel i stor grad uerfarne sangere som fikk prøve seg i mange forestillinger, så konflikten var kanskje ikke så stor som noen av avisene meldte om, men dreide seg i størst grad om enkeltpersoner som var misfornøyde med rollene de fikk, slik jeg nevnte i avsnittet om sangerne ovenfor.

3.5. GJESTESPILL PÅ CASINO I KØBENHAVN

Sommeren 1919 dro Opera Comique på turné til Danmark, der de spilte seks av sine oppsetninger på Casino-teateret i København. Kritikken fra danske aviser gir mulighet til å se hvordan Opera Comiques oppsetninger og sangkrefter ble oppfattet utenfor Norge. I løpet av to uker spilte operaens kor og solister 14 forestillinger fra den forutgående sesongens oppsetninger: *Rigoletto*, *Zigøinerbaronen*, *Barberen i Sevilla*, *Samson og Dalila*, *Den skjønn Galathea* og *Cavalleria Rusticana*. Orkesteret var dansk, men ble dirigert av Opera Comiques dirigenter.

De danske kritikerne var enstemmige i at man hadde sangere med gode stemmer ved Opera Comique, men at det var så som så med skuespillerevnene til sangerne. En av de danske kritikerne, “–st–ts–“, mente at det norske ensemblet så ut til å være satt sammen etter kravet om gode sangstemmer, og at hver rolle var besatt strengt etter rollefag. Han var forbauset over å finne gode stemmer i alle rollene:

(...) Ensemblet bestaar af Stemmer, der ikke blot har klang, men ogsaa er uddannede. Man forbavsedes over paa hele Linien at træffe en saa god Behandling af saa sonore Røster. Selv Biroller var i Hænderne paa Sangkræfter der vilde gøre akustisk Fyldest i store Partier (og vel ogsaa kommer til at gøre det en anden Aften) (Opera Comiques utklippssamling, s. 109).

Opera Comiques kor hadde derimot ikke sunget så godt i Danmark. Ifølge kritikken fra danske aviser hadde de sunget upresist i flere av oppsetningene, og både intonasjonen

og klangen i koret hadde hatt “kedelige Pletter”, mente “–st–ts–” (Opera Comiques utklippssamling , s. 114).

Også regien skal ha vært noe ubehjelpsom, mente de danske kritikerne, selv om enkelte solister hadde spilt morsomt og livlig i de komiske operaene. I forhold til det en var vant til på danske scener, var Opera Comiques scenografi og kostymer ikke så bra, mente kritikerne. En kritiker mente den smakløse festsaldekorasjonen i *Rigoletto* øyedeblikkelig “utfordret latteren”, og en annen kritiker kunne melde at “af og til ramlede en Kulisse” i Samson og Dalila (ibid., s. 110 og s. 114). Kritikerens “Ax.K.”, skrev at: “Det langt fra overdaadige sceniske Udstyr, og den alt annet end blændende Regie var da en skrøbelig Skal over en Sund og god Kærne” (ibid., s.110). Dette sitatet er betegnende på hva de danske kritikerne synes om det norske gjestespiilet, nemlig at Opera Comiques ensemble hadde gode sangere, mens mye av det øvrige apparatet ikke var på samme høye nivå.

3.6. NEDLEGGELSE AV OPERAVIRKSOMHETEN

Allerede mai 1919 gikk det rykter om at Opera Comique skulle gå over til operetteteater, noe som forøvrig ble dementert operaens direksjon (*Aftenposten* 19.05.1919). Det stemte imidlertid at operaen på grunn av dårlig økonomi skulle gå over til å spille flere operetter enn tidligere, og at deler av personalet ikke fikk fornyet sine engasjementer etter den første sesongen. Senere det samme året stod det igjen i avisene at direktør Singer hadde tenkt å la Opera Comique gå over til operetteteater, fra og med høsten 1920 (*Aftenposten* 31.12.1919). Ifølge operaens ledelse lå mye av problemet i utgiftene til orkesteret, som stilte krav til høyere lønn som følge av prisstigningen. Dette ble imøtegått i et innlegg i *Aftenposten* (17.06.20), der en representant for orkestermusikerne viste til at lønningene til musikerne i Opera Comique lå langt under det som var vanlig i Danmark og Sverige. Ifølge innlegget var den høye husleien operaen betalte til direktør Kvinnsland langt mer urimelig enn orkesterets krav til gasjer.

Det ble arbeidet på flere hold for at byen ikke skulle miste sin faste opera. Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* argumenterte for at Opera Comique skulle få støtte både fra det offentlige og det private. Han mente at komitéen for den norske opera burde gi noe av rentene av sin oppsamlede kapital til opprettholdelsen av Opera Comique, mens man ventet på den store Hannevigsoperaen (*Aftenposten* 05.06.1920). En annen løsning var

et samarbeide mellom det nyopprettede Filharmoniske Selskab og operaen. Byen hadde ikke mulighet til å opprettholde to førsteklasses orkestre, ei heller til daglige operaforestillinger, og et samarbeide kunne derfor gi operaforestillinger tre til fire dager i uken (*Aftenposten* 10.06.1920). Det store antallet symfonikonsserter etter stiftelsen av Filharmonisk Selskab virket usunt for byens musikkliv, mente mange, fordi det ikke var et stort nok publikum til å fylle konsertsalene med symfonikonsserter opptil fire ganger i uken.

I et intervju i juni 1920 sa Benno Singer i et interju:

Jeg har opgitt troen paa, at en operascene kan bestaa her i Kristiania (...). Det hjelper ikke hvad vi ofrer! Publikum innfinder sig ikke. Man har snakket meget om at Opera Comique burde hatt offentlig understøttelse og man har bebreidet mig, at jeg ikke har ansøkt om det. Man jeg vil ikke ha nognesomhelst understøttelse. Det er publikums støtte jeg har ønsket. Og naar den uteblir er det ikke noget annet aa gjøre enn at opgi det hele (Opera Comiques utklippssamling, s. 211).

Arne van Erpekum Sem mente at den manglende oppslutningen om operaen ikke bare var publikums skyld, men at det også fra ledelsens side var begått “ikke saa faa feil, som det vilde være let at paapeke og kritisere” (ibid., s. 302). Han utdypet ikke hvilke feil som skulle ha vært begått, men det at operaen ikke søkte om offentlig støtte og var motvillige til å samarbeide med andre aktører i byens musikkliv kan ha vært blant årsakene til kritikken. Det gikk også rykter om at Varnáy og Singer egentlig var ute etter at Opera Comique skulle få tilgang til operakomiteéns innsamlede kapital, og derfor vegret seg for samarbeid med for eksempel Filharmonisk Selskab (ibid., s. 305f).

I slutten av juli 1920 gjorde Opera Comiques ledelse allikevel et siste fremstøt for å sikre fortsatte operaforestillinger i den tredje sesongen. Det ble opprettet to abonnementer, og dersom det tegnet seg nok abonnenter innen fristen 25. august ville Opera Comique fortsette med operaer på repertoaret (*Aftenposten* 31.07.1920). Hvert abonnement inkluderte 30 forestillinger, av disse minst 15 forskjellige oppsetninger av opera, operette og større danseforestillinger. A-abonnementet gjaldt tirsdager og B-abonnementet onsdagsforestillinger. I operaens annonser i begynnelsen av august ble det oppfordret til abonnements-tegning: “Husk! Hvis det ærede publikum fremdeles vil ha Operaforestillinger, saa er der nu tid for at tegne abonnement”. Dagen før den utløpte fristen var det solgt 404 abonnementer, omtrent halvparten av det Opera Comique hadde håpet på (*Aftenposten* 24.08.1920). Fristen ble derfor utsatt til 1. september, og den

første abonnementsforestillingen var premieren på *Mignon* 14. september. Man satset også på å selge billetter til forestillingene utenom abonnementsbillettene (*Aftenposten* 17.12.1920). Det ble også inngått et kompromiss med orkesteret i forhold til lønnsnivået. Musikerne gikk noe opp i lønn, men ikke så mye som det opprinnelige kravet hadde vært (*Aftenposten* 12.08.1920).

I desember 1920 ble det igjen kunngjort at Opera Comique skulle opphøre ved sesongens slutt 1. september 1921. Besøket hadde vært dårlig, og abonnementet var ikke alene nok til å dekke utgiftene til forestillingene (*Aftenposten* 17.12.1920). Komponist og musikkritiker Gerhard Schjelderup engasjerte seg i operasaken, og skrev vinteren 1920-21 flere lange innlegg til *Aftenposten* om mulige løsninger på operasaken. Optimismen i forbindelse med skipsreder Hannevigs lovede operahus var borte; han var konkurs og i rettsak med den amerikanske stat, som hadde beslaglagt skipsverftene hans under krigen. Schjelderup ønsket derfor et samarbeide mellom Opera Comique, Nationaltheatret og Filharmonisk Selskab om en større operavirksomhet, med finansiell støtte fra operakomiteen (*Aftenposten* 06.11.1920). I januar 1921 ble det holdt flere møter mellom de nevnte parter, men på grunn av Nationaltheatrets uvilje mot å sette opp opera på sin hovedscene og Opera Comiques økonomiske krav ble det ikke noe av et slikt samarbeide (*Aftenposten* 01. og 03.02.1921).

Benno Singer besluttet at Opera Comique skulle bli revyteater der det skulle spilles “utstyrsrevyer” og operetter, og engasjerte skuespiller Thorleif Klausen som teatersjef (*Aftenposten* 24.01.1921). Det ble utlyst en konkurranse om nytt navn på teateret, som fikk navnet Casino. Casino hadde sin første forestilling 10. september 1921, med farsen *Damen paa nr. 23*.

Opera Comique hadde sin siste forestilling 31. august 1921, da *Tryllefløyten* ble gitt som festforestilling til inntekt for Alexander Várnay. Etter forestillingens slutt ble det ropt tre ganger tre hurra for Opera Comique fra salen, og laubærkranser og blomster ble gitt til Alexander Várnay, Leif Halvorsen og Maja Flagstad. (Opera Comiques utklippssamling. s.301ff). Singer var bortreist, og var derfor ikke tilstede på avskjedsforestillingen. Også en rekke offentlige personer og institusjoner glimret med sitt fravær ifølge Dagbladets “Pueblo” (Paul Gjesdahl) (*Dagbladet* 01.09.1921). Etter forestillingen var det fest i Mayol for operaens venner, der blant annet Peter Meinich og Reidar Mjøen talte for Opera Comique og Alexander Várnay. “På gjensyn” skal ha vært Várnays hilsen til publikum etter avskjedsforestillingen. Han og Maria Jávör reiste

kort tid etter dette til Buenos Aires, der de hadde stående tilbud om engasjement. Alexander Várnay døde i New York 13. juni 1924, kun 34 år gammel (Varnay 2000, s. 48).

For Kristianias publikum ble Opera Comiques opphør avskjed med faste operaforestillinger for en lang tid fremover. Først i 1929 ble det igjen regelmessige operapremierer i Oslo, da det nyopprettede Norsk Operaforbund hadde sine første oppføringer på Nationaltheatrets scene. Men da var det kun en eller to premierer i året, og på grunn av dårlig økonomi ble det for det meste spilt populære, velkjente stykker (Kindem 1941, s. 136f).

At byen igjen manglet opera var et viktig tema for flere avisskribenter høsten 1921. “Operaen er gaat tilgrunde, Kristiania er gaat et skridt tilbake som storby” skrev signaturen “Lill.” rett etter operaens avskjedsforestilling (Opera Comiques utklippssamling, s. 303). Også Mathieu Berckenhoff var av denne oppfatning: “Kan vi virkelig taale at høre (...) at vi for eksempel er den eneste hovedstad i langt mere end det, som vi pleier regne med til den civiliserede verden, som ikke har nogen opera?” skrev han i et langt avisinnlegg (ibid., s. 312). Han mente at Opera Comique hadde vist at Norge hadde krefter til å kunne oppføre operaer på fast basis, men at dette ikke kunne la seg gjøre uten økonomisk støtte fra staten eller kommunen. Også Gerhard Schjelderup mente at operaen burde få offentlig eller privat støtte, som en “aandelig institution” på linje med kirken, skolen, kunstakademiet og universitetet (ibid., s. 315). Kulturpolitikk og offentlig støtte av kulturelle formål var lite utbredt på denne tiden. Men innleggene omkring Opera Comique viser en ny tendens, der det ble forventet at det offentlige skulle ha et visst ansvar for kulturlivet, som en motvekt til den mer utbredte massekulturen som blant annet kinematografen og varietéen. Blant annet fikk Filharmonisk Selskab økonomisk støtte fra Kristiania kommune da det startet opp i 1919 (Huldt-Nystrøm 1969, s.104).

4. TANNHÄUSER

I dette kapitlet se nærmere på en av operaens mest utfordrende oppsetninger, Richard Wagners *Tannhäuser*, og på bakgrunn av dette få innsikt i hvilke forutsetninger Opera Comique hadde for oppsetningene sine. *Tannhäuser* var en av de vanskeligste operaene som ble satt opp på Opera Comique med tanke på de kravene operaen stiller til solistene, koret og orkesteret. Den gir derfor et godt bilde av operaens muligheter for å sette opp større operaer. I tillegg stiller *Tannhäuser* krav til den sceniske fremstillingen, med komplekse karaktertegninger, flere store koropptrinn og scenetekniske utfordringer både i første og tredje akt. Materialet som finnes om operaens oppsetning av *Tannhäuser* gir dermed rike muligheter til å se nærmere på Opera Comiques muligheter og begrensninger som operascene i det store formatet.

I tillegg gir materialet mye informasjon om hva slags kunstneriske impulser fra tradisjonen og fra utlandet som kan ha påvirket operaens oppsetninger. Musikkritikernes anmeldelser av oppsetningen og av selve stykket er viktige fordi de forteller om hvordan stykket ble mottatt og fordi de gir et godt innblikk i hvilke debatter og holdninger til musikk og opera som var fremtredende Kristianias musikkliv på denne tiden.

I dette kapitlet skal jeg derfor se nærmere på hvordan Opera Comique satte opp *Tannhäuser*, og se dette i sammenheng med forutsetningene for oppsetningen; tradisjoner/konvensjoner, impulser utenfra og publikum/kritikk. Siden kildene til hvordan oppføringen var stort sett er skriftlige vil kapitlet i stor grad basere seg på fortolkning av disse kildene, sett i sammenheng med impulser som Opera Comique kan ha vært påvirket av. Datidens syn på Wagners operaer og fortolkningen av dem vil være et viktig tema i dette kapitlet. Jeg vil gjennom å se nærmere på hvordan denne musikken omtales i kritikkene kunne få innsikt i tidens syn på *Tannhäuser* og Wagners musikk generelt, noe som utgjør en viktig kontekst for analysen av selve oppsetningen.

Jeg begynner kapitlet med å vise til sider ved bakgrunnen for Opera Comiques *Tannhäuser*-forestilling. Jeg vil vise til hvilken tradisjon og hvilke impulser vi kan regne med at musikklivet i Kristiania kjente til og ble påvirket av. Her vil jeg blant annet kort redegjøre for wagnerismen, for senere å kunne plassere Kristianias musikkliv i en bredere europeisk tradisjon for resepsjon av Wagners operaer. Dette vil danne en horisont for hoveddelen, som er en gjennomgang av kildene til oppsetningen av

Tannhäuser. Jeg bruker kildene først til å si noe om hvordan Opera Comique valgte å sette opp *Tannhäuser*, hvilke utfordringer og muligheter de hadde, og hvordan oppsetningen ble vurdert av samtidens kritikere. Her benytter jeg kildene i hovedsak som beretning, for så langt som mulig å samle data om hvordan operaen ble satt opp. Senere bruker jeg kildene i hovedsak som levninger til hvordan tidens kritikere forholdt seg til Wagners musikk, og spesielt *Tannhäuser*. Tilslutt vil jeg igjen ta opp spørsmålet om forutsetninger for å sette opp opera på Opera Comique i lys av den gjennomgatte empirien.

4.1. TIDLIGERE WAGNEROPPSETNINGER I KRISTIANIA – ”TRADISJON”

Når vi ser Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser* i en større sammenheng, er tradisjonene og konvensjonene i forhold til operaoppsetninger i Kristiania en viktig kulturell kontekst og en del av forutsetningene for operaoppsetningen. Jeg vil derfor her kort komme inn på hva denne tradisjonen kan sies å ha bestått av, særlig på grunnlag av tidligere oppsetninger av Wagners operaer i byen.

Tannhäuser ble oppført for første gang i Norge på Christiania theater høsten 1876, og hadde allerede da blitt tatt godt imot av publikum. Den gode mottakelsen skyldtes særlig studentsangerne, som kjente operaen på forhånd og som derfor skal ha ledet an i applausen (Kindem 1941, s. 45f). Teaterbrannen i januar 1877 satte imidlertid en brå stopp for denne oppsetningen (Opera Comiques programhefte til *Tannhäuser*). Sommeren 1881 ble 2. og 3. akt av *Tannhäuser* oppført av et tysk operaselskap i Tivoli, men da kun til klaverakkompagnement (Qvamme 2004, s. 151). Når Opera Comique oppførte *Tannhäuser* hadde operaen altså kun blitt oppført i Kristiania i sin fulle lengde én gang, og det var over førti år siden. *Tannhäuser*-oppføringen var derfor en begivenhet innenfor Kristianias musikk- og teaterliv, og man kan regne med at store deler av det operainteresserte publikum ikke hadde sett operaen oppført tidligere.

Musikklivet i Kristiania var på Opera Comiques tid sterkt preget av den Wagner-Strausske programmusikalske retning fra omkring århundreskiftet (Huldt-Nystrøm 1969, s. 109). Allikevel hadde få av Wagners operaer blitt oppført i byen. I tillegg til de nevnte oppføringene av *Tannhäuser* var *Lohengrin* blitt oppført i 1885 i Tivoli og i 1911/1912 på Nationalteatret og *Den flyvende Hollender* på Nationalteatret i 1901. Ellers var ingen av Wagners øvrige operaer eller musikkdramaer blitt oppført i

Kristiania. De nevnte Wagneroppføringerne, med unntak av det tyske gjestespillet, hadde vært "løft" for de scenene som hadde satt opp operaene. Da Christiania theater satte opp *Tannhäuser* i 1876, var korene forsterket og det var også lagt mye ressurser inn i scenografi og kostymer (Qvamme 2004, s. 116). Orkesteret var blitt kraftig forsterket ved *Lohengrin*-oppsetningen i 1885 (ibid., s. 170), men ifølge Kindem var sangerne på operaen i Tivoli ikke førsteklasses (Kindem 1941, s. 52). Ved *Lohengrin*-oppsetningen og *Den flyvende Hollender* på Nationaltheatret var det derimot fremragende sangere i hovedrollene (ibid., s. 83 og s. 92).

Fra omkring 1900 og frem mot Opera Comiques åpning hadde det vært mange konserter med Wagners musikk både i regi av Musikforeningen og med Nationaltheatrets orkester. Den svensk-norske sopranen Ellen Gulbranson hadde sunget ved festspillene i Bayreuth i mange år omkring århundreskiftet, og var en kjent størrelse i Kristianias musikkliv. Hennes konserter med wagnerrepertoar var populære blant publikum, som nå fikk høre en "ekte" wagnersangerinne i kjente partier fra blant annet *Niebelungenringen*, *Lohengrin* og *Tannhäuser* (Elsta 1950, s. 125). Ved disse konsertene ble det hver gang beklaget at man ikke fikk se Gulbranson i en scenisk fremførelse av dette repertoaret (ibid., s. 144).

Også andre sangere hadde "wagnerkonserter" i årene etter 1900, blant annet populære sangere som Carl Hagman, Dagny Skarseth og Thorvald Lammers (Qvamme 2004, s. 231f). Orkestrene hadde også ganske ofte stykker av Wagner på programmene. Johan Halvorsen, som dirigerte Nationaltheatrets orkester, hadde vist sin forkjærlighet for denne musikken på mange av orkesterets symfoniske konserter (ibid., s. 277f).

Man kan derfor regne med at publikum til en viss grad kjente til operaen *Tannhäuser*. Operaen hadde mange populære "nummer" som ble oppført på konserter, og enkelte kunne også fremføres av amatører eller sangelever. Det publikummet som ofte gikk på konserter og operaforestillinger, hadde hatt mulighet til å høre fremtredende norske sangere i partier fra operaen.

I forhold til scenisk framførelse av operaene var tradisjonen mindre enn når det gjaldt fremføringer av enkeltnummer. Vi kan derfor regne med at eventuelle konvensjoner og tradisjoner i forhold til scenisk fremstilling i større grad var påvirket av utenlandske impulser og tradisjoner enn av spesielt norsk tradisjon for oppsetninger av Wagners operaer.

4.2. IMPULSER UTENFRA

I tillegg til den lille, hjemlige tradisjonen for operaoppførelser i Kristiania, var Opera Comiques operaoppsetninger preget av impulser fra utlandet, der det var sterkere tradisjoner for opera enn i Norge. Musikklivet i Kristiania var ganske internasjonalt rettet, blant annet fordi musikere og komponister i stor grad var utdannet i utlandet, særlig i Tyskland. Nye kunstneriske strømninger i Europa ble behørig kommentert i avisene, og enkelte av disse kunne man også stifte førstehånds kjennskap til gjennom gjestende kunstnere. Likevel hadde nyere retninger innen den europeiske kunstmusikken, for eksempel impresjonismen, fått lite nedslag i byens musikkmiljø, selv om musikken sannsynligvis var kjent for mange av musikklivets aktører.

Vi kan regne med at Opera Comiques kunstneriske ledelse kjente til og tok stilling til impulser fra det europeiske operalivet ved utformingen av *Tannhäuser*-oppsetningen. I Opera Comiques tilfelle var også deler av den kunstneriske ledelsen selv kommet fra utenlandske scener. Disse hadde med seg egne tradisjoner og impulser, noe som sikkert også var med på å prege oppsetningen. Blant annet hadde Alexander Várnay selv spilt hovedrollen i *Tannhäuser* tidligere i karrieren (Várnay 2000, s. 21).

Det er vanskelig å vite i detalj hva disse impulsene og tradisjonene innebar. I enkelte tilfeller ser vi at kritikerne av forestillingene bemerket noen mulige påvirkninger, og jeg vil derfor komme inn på disse der det er naturlig i den videre fremstillingen av Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser*. Før jeg kommer inn på selve forestillingene og kritikkene av dem vil jeg først kort redegjøre for en kulturell strømning som jeg anser som særlig relevant for oppsetningen og vurderingen av den, wagnerismen.

4.2.1. Wagnerisme

Wagnerismen hadde vært en sentral kulturell bevegelse på 1800-tallet og i tiden frem mot første verdenskrig, og var både en kulturell, en politisk og en sosial bevegelse. Wagnerismen var ikke en enhetlig bevegelse eller et sammenhengende sett av ideer. Bevegelsen var preget av store variasjoner og det var også tildels motstridende syn i forskjellige wagnerianske kretser, gjerne sentrert rundt forskjellige wagnerianske tidsskrifter eller “Wagner-foreninger”. Dette ser en tydelig i at wagnerismen fikk svært forskjellig profil i de største europeiske landene og USA (Dette beskrives blant annet i flere artikler i David C. Large og William Weber (red.): *Wagnerism in european culture and politics*). Wagnerismen tok utgangspunkt i Richard Wagners musikkdramaer og

hans teoretiske skrifter, men utviklet seg også videre til en selvstendig bevegelse, hvis prinsipper, mål og teorier ofte kun var løst knyttet til Wagners egne ideer og mål (ibid., s. 15). Selv om det er påpekt at en del av den wagnerianske tenkningen verken var spesielt nyskapende eller på et særlig høyt teoretisk nivå, fremhever David C. Large bevegelsens virkning på tidens estetiske tenkning, som en sentral kraft i utformingen av tidens musikalske smak (Large 1985, s. 70).

Foreningen av alle kunstartene til et “Gesamtkunstwerk” var en sentral del av Wagners syn på musikkdramaet og et ledende estetisk konsept for den wagnerianske bevegelsen (*Wagnerism in european culture and politics*, s. 22). Denne ideen hadde stor tiltrekningskraft på kunstnere fra mange forskjellige kunstarter, og bidro til å gjøre wagnerismen gjeldende i større kretser enn de rent musikalske.

William Weber fremhever musikalsk idealisme som et sentralt trekk ved wagnerismen (Weber 1985). Med musikalsk idealisme mener Weber et syn på musikken der man legger vekt på musikken selv, og der man insisterer på at musikken ikke må trivialiseres av kommersielle hensyn og “frivole” sosiale sammenhenger. Dette førte blant annet til en ny interesse for de “klassiske” mesterne, og en forakt for dilettantisme, virtuoseri, mote og kommersialisme. Dette synet påvirket Wagners eget musikksyn, og var med på å legge grunnlaget for wagnerismen. Den musikalske idealismen skulle senere også prege det modernistiske synet på kunst.

Et fellestrekk ved wagnerianernes ideer var deres mistillit til sider ved samfunnet og kulturen de var en del av, og ønsket om et alternativ til det de mislikte ved den moderne kulturen. Samfunns- og kulturkritikken i wagnerismen kom til uttrykk på forskjellige måter. En retning av wagnerismen som spesielt stod sterkt i Frankrike, var preget av symbolisme, mystisisme og søken etter en større sannhet “bak” den objektive virkeligheten (Turbow 1985). Denne retningen var i hovedsak fremtidsrettet i sitt syn både på kunst og politikk og ble på denne måten en viktig katalysator for avant garde-bevegelsen.

Andre wagnerianere skuet heller bakover i tid, til myter, kristendom og den gamle tyske kulturen. I miljøet rundt festspillhuset i Bayreuth var det sterke antimodernistiske tendenser. Kunsthistorikeren Henry Thode la vekt på hvordan Wagners musikk var med på å åpne opp for et nytt religiøst fellesskap som skulle ta over for samtidens dekadense. Thode fremhevet sammenhengen til middelalderens kunst og åndelige, anti-

individualistiske idealer (Large 1985, s.110). Denne typen wagnerisme var altså med på å knytte bevegelsen til antimodernistiske elementer i den tyske kulturen.

Et annet sentralt trekk ved wagnerismen og bevegelsens språkbruk var synet på komponisten og komposisjonsprosessen. Typisk for wagnerianerne var den romantiske ideen om “Geniet”, som komponerer sine verker i en omtrent ubevisst tilstand der han gjennomstrømmes av guddommelig inspirasjon. Wagner selv hadde bidratt sterkt til en slik forestilling om sin egen person, blant annet ved opprettelsen av festspillhuset i Bayreuth, og dette synet preget også mye av den wagnerianske tenkningen. I wagnerianske skrifter er Richard Wagner gjerne omtalt som “Mesteren”, blant annet het et engelsk wagneriansk tidsskrift “The Meister” (Sessa 1985, s. 255).

4.3. OPERA COMIQUES OPPSETNING AV *TANNHÄUSER*

Hvilke muligheter hadde Opera Comique for å sette i gang en så stor produksjon som *Tannhäuser*, og hvordan ble verket realisert på Opera Comiques scene?

Det finnes ikke mange kilder til hvilke planer operaens ledelse hadde til *Tannhäuser*-oppsetningen. Det er derfor vanskelig å si noe entydig om hvorvidt forestillingen ble realisert slik som det var planlagt fra den kunstneriske ledelsen. Det er imidlertid mulig å se Opera Comiques oppsetning i forhold til vanlig praksis ved oppføringer av *Tannhäuser* i Norge og Europa, som vi kan regne med var kjent for operaens kunstneriske ledelse. Også musikkritikerne var godt kjent med oppføringstradisjonen, som de stadig viste til i kritikkene.

I de følgende avsnittene vil jeg både redegjøre for hvordan Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser* var, blant annet ved å se på hvordan sangerne, regien og liknende ble omtalt av kritikerne, og se dette i forhold til de forutsetningene som fantes for oppsetningen.

4.3.1. Forestillinger

Opera Comiques oppføring av *Tannhäuser* hadde premiere onsdag 21. mai 1919. Alexander Varnáy hadde regien for oppsetningen, Leif Halvorsen dirigerte og scenografien var ved Daniel Schaub (Kilde: Opera Comiques programmer). Operaen ble sunget på norsk, og var oversatt av Michael Flagstad.

Operaen gikk hver kveld i litt over en uke før sesongen var slutt i månedsskiftet mai/juni. I august ble oppsetningen tatt opp igjen og spilt 14 ganger før premieren på *Den skjønn Helene* overtok scenen. *Tannhäuser* ble også spilt igjen i forbindelse med gjestespill av utenlandske sangere. Tilsammen ble *Tannhäuser* oppført 32 ganger.

Etter tre forestillinger med det samme ensemblet som på premieren var det lørdag 24. mai et nytt sett med solister i hovedrollene, og i de følgende oppsetningene alternerte disse to besetningene om å synge i de forskjellige forestillingene.

Premieren på *Tannhäuser* kom ganske sent i sesongen, på en tid av året da det tradisjonelt var vanskelig å fylle teater- og konsertsalene med publikum. Premieren var antakeligvis utsolgt, men allerede på andre og tredje forestilling var det ledige plasser i salen ifølge et leserinnlegg i *Aftenposten* 24.05.1919.

Det kan være flere grunner til at oppsetningen fikk premiere på et såpass ugunstig tidspunkt. Ifølge kildene ser det ut til at Opera Comiques plan opprinnelig var å spille operaen tidligere i sesongen. Operaen ble innstudert allerede sommeren 1918, og det var en stund planer om at *Tannhäuser* skulle være Opera Comiques åpningsforestilling (*Ørebladet* 20.05.1919). Også i en rekke andre artikler om Opera Comique og i festskriftet er *Tannhäuser* ført opp som en av forestillingene operaen skulle spille i løpet av den første sesongen. Det kan derfor ha vært et mål for operaens ledelse å få *Tannhäuser* med i den første sesongen, slik de hadde annonsert. Man kan også tenke seg at det var viktig å få satt opp *Tannhäuser* slik at Opera Comique kunne markere seg med et riktig "stort" verk, og unngå beskyldninger om et for trivielt repertoar. Jens Arbo mente at forestillingen virket litt forhastet og uferdig:

Det ville være uretfærdig at underkjenne den gode vilje og det store arbeide, som har drevet *Tannhäuser* frem, men vilde ikke operaledelsen handlet klokere ved at gjemme ham til høsten, og da presentert vor riddersmand med samt hans omgivelser i værdigere dragter og dekorasjoner og med friskere stemmer? (*Tidens Tegn* 22.05.1919).

Dette tyder på at premieretidspunktet på *Tannhäuser* kanskje var noe forsert i forhold til hvor godt innstudert operaen var.

Grunnen til at operaen ikke kom tidligere i sesongen var sannsynligvis at operaen var vanskelig å sette opp, slik at den tok lengre tid å innstudere. I tillegg var det problemer

knyttet til sceneteknikken. I en avisartikkel kort tid før åpningen av Opera Comique står det:

Blandt de andre operaer, som er færdig indstudert, er Pajazzo [sic], Cavaleria Rusticana [sic], Evangeliemanden og Tannhäuser, hvis opførelse endnu vistnok staar i det blaa av hensyn til de tekniske vanskeligheter, som fremførelsen av denne fordringsfulle Wagneropera volder (*Tidens Tegn* 25.11.1918).

For å kunne finansiere oppsetningen, hadde Opera Comique våren 1919 fått tilsagn om 20 000 kroner fra en skipsreder for å dekke utgiftene til oppsetningen (*Tidens Tegn* 21.03.1919). Men i et intervju noen måneder senere kunne Alexander Várnay fortelle at operaen ikke hadde hørt fra skipsrederen siden, og at pengene likevel ikke hadde blitt utbetalt til operaen.

4.3.2. Regi

Som på de fleste oppsetningene på Opera Comique, hadde Alexander Várnay ifølge programmet den sceniske ledelsen for *Tannhäuser*-oppsetningen. Alexander Várnay ble fremhevet som den viktigste drivkraften bak oppsetningen av *Tannhäuser*: “Uten den energiske Sceneleder, Alexander Varnays Initiativ og Kraft bak Verket hadde vel Tannhäuser fremdeles bare vært en smuk Drøm, og Wagnerelskere faar da bringe ham sin Tak for at det er blit til Realitet” (Jens Arbo i *Musikbladet* 1919, s.158).

I Gerhard Schjelderups kritikk av premiereforestillingen ble det oppgitt at Várnay og Arne van Erpekum Sem hadde arbeidet sammen på denne oppsetningen, med godt resultat (*Norske Intelligenssedler* 23.05.1919). Ifølge *Morgenbladet* (20.05.1919) var det Erpekum Sem som hadde innstudert *Tannhäuser* sommeren 1918, når det var planer om at operaen skulle spilles som Opera Comiques åpningsforestilling. Etter at operaen hadde bestemt seg for å ta opp igjen *Tannhäuser* våren 1919 ble det gjort en ny innstudering ved Alexander Várnay. Hvor stor del av Erpekum Sems regi som ble bevart i den nye innstuderingen har vi ingen kilder på, og hans navn er heller ikke nevnt i programheftet til oppsetningen.

At Opera Comiques scene var liten og trang ble særlig synlig når de skulle sette opp en opera av *Tannhäuser*s format. Gerhard Schjelderup skrev “At opføre Wagner paa Opera Comique skulde synes ugjærlig. Dertil er den ydre ramme – mildt sagt – saa altfor beskeden. Med det lille orkester og miniaturscenen er det ogsaa et vovelig eksperiment” (*Norske Intelligenssedler* 26.01.1919). Scenens størrelse skapte ekstra utfordringer for

regissøren. Et spesielt problem knyttet til dette, var at musikken som skulle følge en bestemt handling eller bevegelse varte lengre enn det tok for sangerne å forflytte seg på den lille scenen. Et slikt problem oppsto ifølge Arne Eggen i første akt (scene ii). Der skulle ridderne storme frem mot *Tannhäuser*, men på grunn av liten plass å bevege seg på, måtte de vente på langt tremolo i orkesteret. Eggen mente at man på en liten scene burde gjøre kutt i musikken eller forsere tempoet: “Der kræves større “avgrund” mellom synderen og hans dydsirede domsmænd, og jo længer de paa grund av plassmangel trykker sig indpaa hverandre, jo skadeligere er det for scenebilledet” (*Nationen* 27.05.1919). Slike kutt var altså ikke gjort i Opera Comiques oppsetning.

Også masseopptinn slik som gjestenes inntog på Wartburg i andre akt (scene iv), kunne være en særlig utfordring på en liten scene. Jens Arbo viste i sin kritikk til Bayreuth-tradisjonen, som viste “med hvilken pinlig omhu og fin smak Wagner efter sit møisommelig erhvervede kjendskap til middelaldersk etikette skisserte denne vanskelige regieoppgave” (*Tidens Tegn* 22.05.1919). Dette hadde ikke blitt gjenspeilet i Opera Comiques oppsetning, mente Arbo, som viste til at også større scener enn Opera Comique ikke hadde maktet å sette opp *Tannhäuser*. Arbo beskrev Várnays regi som kjedelig: “Bortset fra ulæmpene med den trange plads og andre forhold, hadde man igaar ofte et knugende indtryk av mangel paa fantasi og charme i iscenesættelsen” (*Tidens Tegn* 22.05.1919). Han savnet ”den lette og fikse” instruksjonen som kunne bringe liv til de lange deklamatoriske partiene i Wagners musikk.

Også Arne Eggen mente at oppsetningen var preget av usikkert og fantasifattig spill:

“Det er ikke til at skjule, at baade instruktionen og sangkunstnerne mangler en god del fantasi, dramatisk begavelse og selvstændig opfindsomhet. Og de forbilleder, som følges ved denne scene er vist ikke altid de bedste” (*Nationen* 22.05.1919).

Kritikerne var imidlertid delt når det gjaldt regien. Ulrik Mørk mente at Alexander Várnay hadde gjort ”det vidunderlige” ut av den store oppgaven han hadde måttet løse, og også Trygve Torjussen mente oppføringen hadde vært ”meget agtværdig” på tross av at de sceniske forholdene hadde vært for små til en opera som *Tannhäuser* (*Ørebladet* 22.05.1919, *Verdens Gang* 22.05.1919). Gerhard Schjelderup var også begeistret for Alexander Várnays regi:

(...) det er forbausende hvilke kunstneriske resultater Opera Comique kan opnaa med de smaa ydre midler. Til at kjæmpe med vanskeligheter har man

fundet den rette mand i hr. Várnay. Han er ubestridelig et regie-talent. Gjennem en aldrig svigtende energi, finder han som oftest midler til at dække over mangler, midler til at la publikum glemme rammen for billedet i den (*Norske Intelligenssedler* 26.01.1919).

Kritikkene av regien pekte på flere forhold som var typiske for regien på Wagneroperaene. For det første var disse stykkene mer preget av lange deklamerende partier, der mye av handlingen ligger. Dette skilte seg fra mye av det øvrige repertoaret, som var mer handlingsmettet og klarere inndelt i arier, kor og recitativer. Dette var en utfordring, særlig for personregien. Det var på denne tiden vanlig å la den enkelte sangeren utforme regien for sine respektive roller i ganske stor grad. De lange scenene og de komplekse karakterene i *Tannhäuser* var nok en ekstra utfordring, særlig for de sangerne som hadde lite scenerutine i utgangspunktet.

En scene som vi kan anta at var svært regissørstyrt, var gjestenes inntog på Wartburg i andre akt. Jens Arbo mente at på denne scenen var fantasifattig instruert av Várnay. Ifølge Wagners egne anvisninger i “Über die Aufführung des “Tannhäuser”” skulle koret her gjøre entre gruppevis, i grupper som skulle forestille familier eller lignende (Wagner 1995, s. 193). Denne måten å regissere scenen på hadde blitt vanlig, blant annet på et flertall av de tyske scenene (Gademan 1996, s. 255f). Når Arbo etterlyste bedre regi i denne scenen, og viste til Wagners kjennskap til middelaldersk etikette som grunnlag for regien, kan dette tyde på at Opera Comiques oppsetning ikke tok hensyn til denne praksisen. Men Wagners forelegg for denne scenen lå langt over grensen mulighetens grense, mente *Morgenbladets* V. H. Siewers, i hvert fall for en scene med Opera Comiques små virkemidler. Også Wagners sceneanvisninger for scenen i Venusberget var umulige å oppfylle, mente Siewers (*Morgenbladet* 26.05.1919).

4.3.3. Scenografi og kostymer

Scenografien til *Tannhäuser*-oppsetningen var tegnet av Daniel Schaub. Opera Comique hadde helt siden åpningen fått en del kritikk for kostymene og scenografien i opera- og operetteforestillingerne sine, og også i forbindelse med *Tannhäuser*-oppsetningen var flere kritikere, blant annet Jens Arbo og Arne Eggen misfornøyd med ”utstyret”, som de mente var ”hyppig forfeilet” og ”grelt” (*Tidens Tegn* 22.05.1919, *Nationen* 22.05.1919). Kritikerne utdypet imidlertid ikke hva eller på hvilken måte dekorasjonene var forfeilet.

I forhold til scenografi og kostymer viser kildene at *Tannhäuser* sannsynligvis var en påkostet forestilling, slik at vi kan gå ut fra at kostymer og dekorasjoner i hovedsak var valgt ut fra kunstneriske fremfor økonomiske hensyn. Johannes Haarklou mente at dekorasjonene og kostymene i denne oppsetningen stillet alle rimelige fordringer og vel så det:

“Opera Comique” har av og til været klandret for spartansk Utstyr. Saa maa vel “Tannhäuser” være fritat for den Slags Kritik, for man skal ikke være meget silke-sakkyndig for at begripe, at Dragterne i denne Opera, har kostet adskillige Tusinder, – altfor mange (*Morgenposten* 26.05.1919).

Haarklou mente at publikum som stadig krevde dyrt utstyr og spektakulære masseopptrinn var med på å drive Opera Comique over i “Banaliteten nemlig Operetten” (l.c.).

Jens Arbo mente at man lett kunne risikere ufrivillig å sysselsette smilebånd og lattermuskler ved oppsetningen av *Tannhäuser*. Særlig Venusbergscenen i første akt var en utfordring:

Det konglomerat av farver, som Wagner her foreskriver (...) maa sammenstilles og avdæmpes med smak og stilsans for at ikke den rødlige transparentbelysning, den blaalige sjø, bøkeskogen og de dalende rosentaaker skal anta prospektkortets eller glansbilledets velkjendte farvepragt (*Tidens Tegn* 22.05.1919).

Valentin Siewers pekte på at Opera Comique kun i svært beskjedent omfang hadde kunnet følge Wagners anvisninger fra partituret og andre skrifter. Opera Comique hadde måttet ta hensyn til sine begrensede virkemidler, i flere scener til det rent nødtørftige. Oppføringen var prisverdig, mente Siewers, men bød ikke på overraskelser (*Morgenbladet* 22.05.1919). Hjalmar Borgstrøm hadde sett for seg Venusbergscenen i første akt mindre ”borgerlig”:

Dog har jeg altid tænkt mig kjærlighetsgudinden litt mindre høihalset klædt end igaar. Det var forresten i god stil med det øvrige arrangement i Venusbjerget. Her skal nymfer og fauner, som bekjendt, opføre en orgie sammen av vild, erotisk utøilethet. Det var den snilleste orgie jeg har set i mit liv, den var iscenesat av formanden i sedelighetsforeningen (*Aftenposten* 23.05.1919).

Flere av disse utsagnene peker på at regien og scenografien i *Tannhäuser*-oppsetningen var tilfredsstillende, men ikke spesielt spennende for publikum og kritikere. Det at det trolig var brukt dyrere kostymer enn tidligere, tyder på at operaen hadde laget en

påkostet oppsetning, men at den likevel var begrenset både av fysiske, økonomiske og kunstneriske rammer.

Med tanke på at Opera Comique måtte kunne opprettholde en kommersiell drift, var det kanskje også en begrensning knyttet til at operaen i så stor grad var avhengig av publikumstilstrømningen at de ikke “hadde råd” til å eksperimentere med nye uttrykk, for eksempel i regi og scenografi. Jeg vil likevel ikke tro at dette nødvendigvis var et mål for operaens ledelse, som ikke nevner dette i noen intervjuer eller liknende. Det var kanskje heller ikke et mål i seg selv å fornye uttrykket på denne tiden, da fokus i større grad var på å fremføre verket “som Wagner selv hadde villet det” eller etter mønster fra kjente scener i utlandet (Johansen 1984, s. 320).

Tannhäuser inneholdt også en del utfordringer for sceneteknikken. I første akt skulle det skje et fullstendig scenskifte for åpent scenetepp, fra Venusberget til dalen foran Wartburg, og i slutten av tredje akt skulle Venus dukke opp i bakgrunnen av scenen, omgitt av skyer og rosa lys. I sin kritikk av forestillingen lørdag 24. mai skrev Arne Eggen at tredje akt visuelt fungerte best, med unntak av Venus’ ”fjerne” opptritt i slutten av akten (*Nationen* 27.05.1919). Dette kan tyde på at sceneteknikken ikke helt klarte å skape den illusjonen komponisten her var ute etter. Jeg har ellers ingen kilder på hvordan Opera Comique valgte å løse de scenetekniske utfordringene i *Tannhäuser*-oppsetningen.

4.3.4. Dirigent

Musikalsk leder for oppsetningen av *Tannhäuser* var Leif Halvorsen. Dirigenten fikk jevnt over gode kritikker, der det ble lagt vekt på hvordan han fikk gode resultater ut av det lille orkesteret han hadde til rådighet. Flere av kritikerne omtalte ham som lovende, med ”gode anlegg” og ”i rivende utvikling”.

Hjalmar Borgstrøm og Gerhard Schjelderup, som begge var komponister med god kjennskap til Wagners operaer, skrev ganske detaljert om musikken, og pekte på steder i musikken der de ikke var enige i Halvorsens tolkning. Dette gir noen små innblikk i hvordan musikken ble fremført på premieren. De ønsket hurtigere tempo i begynnelsen av ouverturen, med lettere fiolinfigurer. Disse ble for tunge og ”militært stramme”, mente Schjelderup (*Norske Intelligenssedler* 23.05.1919). I *Tannhäuser*s kjærlighetssang til Venus ønsket begge de nevnte kritikerne et langsommere tempo, noe som ifølge Schjelderup ville gi musikken mer verdighet og som også var praksis i

Bayreuth (l.c.). Hjalmar Borgstrøm protestererte mot noen uthevede horntoner mot slutten av ouverturen; ”Thi Wagner har ikke villet det saaledes” (*Aftenposten* 26.05.1919). Dette var ifølge Borgstrøm et ”virtuosknep” som var innført av den kjente østerrikske dirigenten Arthur Nikisch, og som senere hadde blitt vanlig ved oppføringer av ouverturen. Her ser vi altså at Leif Halvorsen var påvirket av en impuls fra det øvrige europeiske musikklivet, og tok opp en musikalsk effekt som ikke var foreskrevet i partituret i sin tolkning av musikken. Utsagnene fra Borgstrøm og Schjelderup er en pekepinn på at Opera Comique ikke fulgte Bayreuth-tradisjonen i detalj, en tradisjon som på denne tiden fremdeles var svært Wagnertro og gammeldags i sine oppsetninger, i forhold til andre europeiske operascener på denne tiden.

Johannes Haarklou mente at kapellmesteren kunne ha kuttet mer i partituret, for å unngå stillestående eller kjedelige partier: ”I de ikke faa Stillebens Langtækkeligheter sitter man bare og venter paa de store dramatiske og musikalske Momenter” (*Morgenposten* 23.03.1920). Operaen varte i hele fire timer, men burde kunne ”ekspederes” på tre, mente Haarklou, dersom man kuttet vekk halvparten av venusmusikken og andre stillestående partier, for eksempel Wolframs sang til aftenstjernen. At denne sangen var en av operaens mest populære nummere tok Haarklou ikke med i betraktningen. Selv om dette sitatet bør ses i lys av Haarklous direkte og til tider krasse tone som kritiker, viser det en pragmatisk holdning til verket som skilte seg fra det vi finner hos mange av de andre kritikerne.

Flere kritikere var helt imot kutt eller endringer i partituret. I sin fremførelse av landgrevens rolle hadde Albert Westwang lagt om stemmen sin der den gikk for høyt. ”Det ville Wagner aldrig ha taalt!”, skrev Trygve Torjussen om at sangeren hadde tatt seg slike friheter i forhold til den skrevne musikken (*Verdens Gang* 27.05.1919). Også Borgstrøms protester mot de uthevede horntonene i forspillet viser en lignende holdning.

Tannhäuser ble førsteoppført i Dresden i 1845, og senere revidert før oppføringen i Paris i 1861. Operaen finnes derfor i to utgaver. De største forskjellene mellom de to utgavene finnes i første akt. I Parisversjonen er den første scenen utvidet med en ballett, og mye av musikken i Venus’ parti er skrevet på nytt i en rikere orkesterstil som bærer preg av Wagners senere stil. I andre og tredje akt er det mindre endringer, og slutten på tredje akt er skrevet om (Millington 2006).

I programmene for Opera Comiques forestillinger oppgis det ikke hvilken utgave operaen valgte å oppføre, men kritikken gir noen ledetråder i denne forbindelse. I kritikken av premieren skrev Jens Arbo: “Det konglomerat av farver, som Wagner her foreskriver i den nu gjængse *Tannhäuser*-utgave og endnu mere i den senere Pariserbearbeidelse maa sammenstilles og avdæmpes med smak og stilsans” (*Tidens Tegn* 22.05.1919). Dette tyder på at Opera Comique oppførte Dresden-utgaven av *Tannhäuser*. Også Gerhard Schjelderups kritikk tyder på dette. Schjelderup skrev at Ørnulf Grimsgaards stemme viste seg i sitt beste lys både i ensemblene og i Walther von der Vogelweides arie (*Norske Intelligenssedler* 27.05.1919). Denne arien, ”Den Bronnen, den uns Wolfram nannte”, er kuttet bort i Paris-utgaven (Wagner [u.å.]). Rollelistene i programmene gir også en pekepinn på at Opera Comique fremførte Dresden-utgaven. Det er oppført i programmene at kor og statister opptrådte som “Grever, riddere, adelsfolk og pager, ældre og yngre pilgrimmer, sirener, najader, nymfer, bakkantinder”. Dette samsvarer med rollelisten i Dresden-utgaven av *Tannhäuser*, men det i Paris-utgavens rolleliste i tillegg skal være tre gratier, satyrer og fauner.

Fordi Dresden-utgaven stiller noe mindre krav til balletten, sceneteknikken, regien og orkesteret, var nok denne utgaven av operaen en mer overkommelig oppgave for Opera Comique enn Paris-utgaven ville vært. Det at Jens Arbo omtalte denne utgaven som “den nu gjængse”, tyder også på at Opera Comique rettet seg etter tradisjoner og konvensjoner i forhold til valg av utgave.

4.3.5. Kor

For Opera Comiques kor var oppsetningen av *Tannhäuser* en særlig utfordring. Operaen har flere lengre korsatser, og kunne nok være tung å synge for relativt uøvede stemmer. Mange kilder viser til at det var stor tilgang på gode sangere i Kristiania på denne tiden, men på grunn av økonomiske hensyn kunne nok ikke operaen engasjere profesjonelle sangere i koret. Koret bestod derfor i stor grad av amatører. “Korene har næsten altid været det uheldigste og mindst avslæpne ledd i Opera Comiques fremførelser” skrev Arne Eggen i en kritikk av *Tannhäuser*-forestillingen 26. mai 1919 (*Nationen* 27.05.1919). Det var altså allerede kjent at operakoret hadde sine begrensninger, noe som ble særlig tydelig i de tunge korsatsene i *Tannhäuser*. I både første og tredje akt var det lange partier for a cappella mannskor (pilgrimskorene), noe som var spesielt utfordrende intonasjonsmessig.

Av kritikkene går det frem at koret hadde problemer, særlig i mannskorpartiene. Allerede i kritikkene av premiereforestillingen var det enkelte kritikere som kommenterte at mannskoret ikke sang rent. Ulrik Mørk regnet imidlertid med at problemene i mannskoret ville rette seg opp etter hvert som koret fikk større rutine utover i spilleperioden: “ (...) naar Pilgrimmene faar vandret mellem Wartburg og Rom endnu endel Gange, vil deres Sang utvilsomt bli renere likesom deres Sind” (*Ørebladet* 26.05.1919). I kritikkene av senere forestillinger høsten og vinteren 1919/1920 klaget Mørk stadig på det urene mannskoret, så en slik forbedring ser ikke ut til å ha funnet sted:

Stemmer eier disse Pilegrimmer, og det baade store og vakre; bodfærdige er de visselig ogsaa, men der er dog flere urene Sjæle blandt dem, Folk som stivsindet dyrker sin egen uforgripelige Mening om Tonens Renhet, selv om hjælpsomme Naboer rundt omkring søker at hale dem op baade en kvart og en halv Tone. Resultatet blir ofte pinlig grimt. Og det er Synd, stor Synd, saa fremragende dygtig som Forestillingen er i mangt og meget (*Ørebladet* 13.12. 1919).

Johannes Haarklou mente at ”skylden” for det urene koret lå hos komponisten:

Er Pilgrimssangen en Fest, naar den foredrages av Blæsere, saa er den til Forargelse, naar den intones av Kor Solo. Det bærer ubehjælpelig nedover. Wagner har gjort en Dumhet. De stakkels Korister faar Skylden, men Feilen er Komponistens (*Morgenposten* 23.03.1920).

Som nevnt ovenfor hadde Haarklou en mer praktisk holdning til operaen enn de andre kritikerne. Han kritiserte komponisten for “dumheter” og foreslo stadig kutt og endringer for å få oppsetningen til å virke bedre, for eksempel i forbindelse med pilgrimskorene: “Var der endelig placert et sterkt Waldhorn borte i Skogen, som kunde markere tonen naa og da” (*Opera Comiques* utklippssamling, s. 147). Gerhard Schjelderup foreslo en mindre endring, nemlig at solistene, ”de fromme riddere”, kunne være med og støtte mannskoret, ”de syndefulle pilgrimmer”, der det var mulig, for å bidra til å holde intonasjonen oppe (*Norske Intelligenssedler* 11.12.1919).

I de lange korpartiene i andre akt klarte koret seg bedre. Her er det for det meste ganske sterkt orkesterakkompagnement, slik at det var lettere for koret å synge rent. Ulrik Mørk mente at inntogskoret i andre akt vanligvis var fortreffelig, og enkelte kvelder ”helt excellent” (*Ørebladet* 10.12.1919).

Jeg har ikke funnet kilder på at koret ble særlig forsterket i *Tannhäuser*-oppsetningene, slik at også korsangerne kunne ha dobbelt besetning slik solistene hadde. Man kan derfor regne med at det var omtrent de samme sangerne som sang på alle disse forestillingene. Flere av kritikerne antydte lengre ut i spilleperioden at sangerne i koret var slitne i stemmene, og trengte hvile. Opera Comique hadde lagt opp et tett program der det ble gitt *Tannhäuser*-forestillinger omtrent hver eneste kveld, og på det meste ble det spilt 14 forestillinger av operaen uten en eneste kvelds pause.¹⁹ Siden sangerne i koret i stor grad var amatører, er det derfor ikke så rart at korklangen ble dårligere utover i spilleperioden.

4.3.6. Orkester

Også for orkesteret var *Tannhäuser* en utfordring, ikke minst på grunn av størrelsen på orkesteret. I Opera Comiques festskrift ble det oppgitt at operaorkesteret hadde 6 treblåsere og 7 messingblåsere til rådighet. Det er ikke oppgitt hvordan instrumentene var fordelt på de ulike instrumentene i gruppene. Strykergruppen var på åtte fioliner, tre bratsjer, tre celli og to kontrabasser. Orkesteret hadde også en harpist og en slagverker. Opera Comiques orkester var derfor en god del mindre enn det som er oppgitt i partituret, der det blant annet kreves en mengde blåsere til musikk bak scenen (Wagner [u.å.]). Orkesteret kan imidlertid ha vært forsterket med ekstramusikere. I kritikken fra oppsetningen nevnes dette kun én gang, etter gjesteforestillingene med Walther Kirchhoff i desember 1919 (*Ørebladet* 10.12.1919). Orkesteret kan også ha blitt noe forsterket ved andre forestillinger, men dette er i så fall ikke nevnt i kritikken av forestillingene. I en av kritikken av *Tannhäuser*-forestillingen 19. mars 1920 nevnte Arne van Erpekum Sem at harpen var blitt erstattet av klaver (*Tidens Tegn* 22.03.1920). Dette viser igjen at Opera Comiques orkester ikke var i besittelse av de nødvendige midlene for en mønstergyldig oppsetning av Wagners opera.

Flere av kritikerne nevnte at orkesteret var for lite og at klangen var for spinkel. Gerhard Schjelderup hadde av denne grunn imøset sett premieren med engstelse; hvordan skulle ”det vældige verk” komme til sin rett med et orkester på 40 mann (*Norske Intelligenssedler* 23.05.1919)? Også Hjamar Borgstrøm skrev at orkesteret var for lite. Han mente at det ville bli en utfordring for kapellmesteren å virkelig gi et riktig

¹⁹ 21. 08. – 03.09. 1919

inntrykk av dimensjonene i verket med så små midler til rådighet (*Aftenposten* 26.05.1919).

Det var likevel ganske vanlig å oppføre *Tannhäuser* med færre musikere enn foreskrevet. Richard Wagner selv skrev om problemer med å bemanne orkestrene i artikkelen ”Über die Aufführung des ”Tannhäuser”” (Wagner 1995, s. 190f). Ifølge Wagner var det foreskrevne antallet blåsere lik besetningen i alle gode tyske orkestre, men det kunne være vanskelig å skaffe nok strykere. Operaen var skrevet med en særlig sterk strykergruppe i tankene, og Wagner insisterte derfor i artikkelen på at teatrene som skulle oppføre *Tannhäuser* måtte forsterke strykergruppen: ”I declare that an orchestra which cannot muster at least four good viola-players, can bring to hearing but a mutilation of my music” (ibid., s. 191). Dette er for så vidt et ganske beskjedent krav, noe som tyder på at strykergruppene i vanlig tyske orkestre på denne tiden var såpass små at et høyere krav til strykerbesetning ville vært helt urealistisk.

Flere av kritikerne skrev om verkets oppføringshistorie, og påpekte at *Tannhäuser* hadde blitt oppført på mindre scener enn Opera Comiques. Schjelderup viste til at ikke bare *Tannhäuser* og *Lohengrin*, men til og med *Nibelungenringen* hadde blitt oppført på ”den lille dukkescene” i Weimar (*Norske Intelligenssedler* 23.05.1919). Og ifølge Ulrik Mørk var det også et positivt trekk ved at orkesteret var i det minste laget: ”(...) dette medførte det Gode, at Massevirkningen aldrig blev brutal; det har den ellers en slem Tilbøielighet til at bli” (*Ørebladet* 22.05.1919).

Til musikken som skal spilles bak scenen krever partituret en rekke ekstra musikere, blant annet tolv ekstra trompeter og tolv ekstra horn. I ”Über die Aufführung des ”Tannhäuser”” skrev Wagner at han var klar over at disse kravene kunne være urealistiske, men at de nødvendige musikerne kunne skaffes fra de respektive byers militære musikkorps (Wagner 1995, s. 191). Ulrik Mørk nevnte scenemusikken i sin kritikk, og dette er den eneste kilden jeg har funnet til at man hadde musikk bak scenen i Opera Comiques oppsetning (*Ørebladet* 13.12.1919). Mørk skrev ikke hvor mange musikere som var plassert bak scenen, eller hvor disse musikerne eventuelt var hentet fra. Man kan tenke seg muligheten for at man her brukte innleide musikere fra 2. Divisjons Musikkorps eller fra et av de andre orkestrene i byen, men dette er ikke nevnt i noen av kritikkene. Dette kan tyde på at messinggruppen i orkesteret ikke var betydelig forsterket. Det var en del problemer med å bemanne orkestrene i denne perioden, noe man blant annet ser i Opera Comiques forsøk på å skaffe svenske og

danske musikere til orkesteret. I tillegg til at det kunne ha vært vanskelig å skaffe til veie ekstramusikere til *Tannhäuser*-forestillingene var det også et økonomisk spørsmål om Opera Comique kunne leie inn eksterne musikere til oppsetningen. Operaoppsetningene til Opera Comique ga lite penger i kassen i forhold til det det kostet å sette dem opp, og størrelsen på orkesteret kan ha blitt begrenset av økonomiske hensyn. De begrensningene som jeg har nevnt ovenfor, tyder altså på at orkesteret i Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser* var ganske redusert i forhold til det som var foreskrevet i partituret.

Selv om kritikerne var enige om at orkesteret og dirigenten klarte å spille operaen på en tilfredsstillende måte på tross av størrelsen, mente flere at orkesteret kunne vært sikrere og mer samspilt. Schjelderup skrev at det stadig var en del ”hændelser” i orkesteret, og ifølge Ulrik Mørk var messinggruppen ”paa gale veier” både på scenen og i orkesteret (*Norske Intelligenssedler* 27.05.1919, *Ørebladet* 13.12.1919). Arne Eggen mente at orkesteret måtte ta seg sammen: ”Helst bør man ta sigte paa at naa det overmenneskelige. Det passer jo godt til Wagner. Det gjælder likesom at fylde hans store ballon. Den brister ikke saa let” (*Nationen* 27.05.1919). Det kan dermed virke som om *Tannhäuser* også teknisk var på grensen for hva operaorkesteret kunne få til, på tross av iherdig arbeide fra dirigenten. I radioprogrammet *Opera i Stortingsgaten for 50 år siden* forteller Eivind Bull-Hansen, som spilte fiolin i orkesteret om en episode som tyder på det samme: Orkesteret hadde to kontrabassister, og ved en anledning da den ene av dem var borte hadde den gjenværende bassisten (som Bull-Hansen er så diskret å ikke nevne navnet på, men gir navnet ”Opera-Olsen”) store problemer med å få til en viktig passasje i *Tannhäuser*. Leif Halvorsen var helt fortvilet, og jobbet hardt med bassisten for at han skulle få det til, men på kveldens forestilling gikk det likevel helt galt. Denne anekdoten er nok en indikator på at *Tannhäuser* kan ha vært på grensen av hva Opera Comiques orkester kunne makte.

4.3.7. Solister

I en henseende er Opera Comique rustet for nærsagt alle musikdramaer: sangkræfterne holder maal; de kan udsættes for streng kritik uden at synke sammen. For sangpræstationernes vedkommende er en opførelse af ”Tannhäuser” paa den nyoprettede scene fullt berettiget (Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* 26.05.1919).

Dette utsagnet av Hjalmar Borgstrøm er typisk for kritikernes vurdering av solistene i *Tannhäuser*-oppsetningen. Selv om kritikerne mente at denne operaen på noen områder

var for stor og for vanskelig for Opera Comique, mente de at hovedrollene besatt med stemmer som klarte de tunge sangpartiene på en utmerket måte. “Det er en Samling Solister som hver for sig raader over en vokal Velklang, og som i de store Ensembler utfoldet en Stemmepragt, hvis Make neppe har været hørt her før paa et Bret, ialfald ikke i Mands Minde”, skrev Ulrik Mørk, og fremhevet særlig at alle de fremtredende solistpartiene på premieren var besatt med norske sangere (*Ørebladet* 22.05.1919).

Flere av kritikerne kommenterte det uvanlige i at Opera Comique ikke bare hadde sangere som var gode nok til å opptre i *Tannhäuser*, men at man dertil hadde krefter nok til dobbelt besetning. Det hadde tidligere ikke vært vanlig med dobbelt besetning på operaoppføringer i Kristiania, men Opera Comiques daglige forestillinger krevde utskiftning i rollene, slik at man ikke slet for mye på de sangerne man brukte.

Kritikerne hadde ikke mye å innvende på solistenes sanglige innsats i *Tannhäuser*, men når det gjaldt den dramatiske fremstillingen av rollene var det mer å sette fingeren på:

Selvfølgelig kan ingen menneskelig magt med en gang forvandle vore unge sangere til fortrinlige skuespillere. Baade Katinka Storm og endnu meget mer Haldis Halvorsen burde absolut gennemgaa et Dalcroge ^[20] kursus eller arbeide med Gyda Christensen for at faa mer bevægelighet og gratie, og flere av sangerne kunde ogsaa trænge grundigere studier i plastik (Gerhard Schjelderup i *Norske Intelligenssedler* 23.05.1919).

I kritikkene ble det brukt mye plass på omtaler av hvordan de forskjellige solistene tolket rollene sine, både i forhold til hverandre og i forhold til hvordan kritikerne mente at rollen burde tolkes. Jeg vil derfor i det følgende gå nærmere inn på hvordan de forskjellige rollene var besatt og hvordan kritikerne kommenterte de ulike sangerne. Dette gir innsikt både i hvordan sangerne var rustet til å spille i en så krevende opera som *Tannhäuser* og i hvilke forventninger kritikerne hadde til rollefortolkningene. Utenlandske gjestespill vil jeg behandle for seg mot slutten av kapittelet.

Tannhäuser

Ved premieren ble tittelrollen sunget av Erling Krogh (1888-1968). Krogh var operaens “andre heltetenor” og hadde allerede sunget flere store tenorroller ved Opera Comique i løpet av vinteren 1918/1919. Han fikk sin sceniske debut som Samson i *Samson og Dalila* på Opera Comique, men var da allerede kjent fra konserter og

²⁰ Her antar jeg at Schjelderup mener Dalcroze. Det ser ut som om kurs i plastikk og rytmisk bevegelse var populære på Opera Comiques tid, da det var et rikt tilbud av slike kurs i avisenes annonsedeler.

oratorieoppførelser i Kristiania.²¹ Han hadde blant annet hatt flere konserter med operarepertoar sammen med Katinka Storm. Erling Krogh hadde en kraftig og sunn stemme og ble beskrevet som: “yderst håbefuld, utpræget dramatisk anlagt, meget ærgjerrig, [med] Carusoambitioner” (Reidar Mjøen, Opera Comiques utklippssamling, s. 2). Tannhäuser var den første wagnerrollen Erling Krogh prøvde seg på, og ifølge kritikken skal han ha klart denne store oppgaven ganske godt. Trygve Torjussen mente at Krogh nå hadde krav på å bli betraktet som en av landets dyktigste wagnersangere, og ifølge Reidar Mjøen passet stemmetypen hans godt til rollen (*Verdens Gang* 22.05.1919 og *Dagbladet* 26.05.1919). Sanglig skal Krogh også ha gjort en god figur i rollen, men med noen unntak: “Sanglig er hr. Krogh for det meste udmerket, dog ikke alltid. Herlige tenorhøider veksler med toner, som høres litt hæse, iblandt litt urene” (Reidar Mjøen i *Dagbladet* 22.05.1919). Kritikerne mente at Erling Kroghs sceniske fremstilling var god. Det som manglet i nyansering og detaljer ble kompensert ved et kraftfullt spill som understreket det helteaktige i skikkelsen. Jens Arbo regnet også med at det Krogh manglet i slagferdighet, lett og sikker plastikk, logisk og vakker frasering og klangnyanse ville bedre seg med flere forestillinger (*Tidens Tegn* 27.05.1919).



Social-Democraten 23. mai 1919

Etter at Erling Krogh hadde sunget rollen som Tannhäuser tre kvelder etter hverandre, overtok Bjørn Talén (1890-1945) hovedrollen 25. mai. Talén hadde studert sang i Italia, og hadde debutert som konsertsanger i Kristiania i 1914. Han hadde sunget flere større

²¹ Biografiske opplysninger i det følgende er hentet fra *Maud Hurums operasangeroversikt* og *Grove Music online* der ikke annet er oppgitt.

tenorroller på Nationaltheatret og på den Kgl. Opera i Stockholm, og var godt kjent for Kristianias publikum etter omfattende konsertvirksomhet. Bjørn Talén sang flest roller i det italienske repertoaret, og hadde flere av sine “glansroller” i operaer av Verdi og Puccini. Gerhard Schjelderup mente likevel at Talén hadde ”levet seg inn i den wagnerske kunst” på kort tid (*Norske Intelligenssedler* 27.05.1919). Han måtte endelig reise til Tyskland og utdanne seg videre innen wagnerstilen, mente Schjelderup, så ville han på sikt kunne makte en så krevende rolle som Tristan i *Tristan og Isolde* (l.c.). Ifølge Jens Arbo klang Taléns stemme nydelig i ariene, men sangeren kom litt til kort i ensemblene og i ”eksalterte utbrudd” fordi stemmen hadde et mer lyrisk enn dramatisk preg (*Tidens Tegn* 27.05.1919). Hjalmar Borgstrøm fremhevet i tillegg Taléns spill:

Blant de optrædende ved denne leilighed skilte Bjørn Talén sig fordelagtig ud ved et gjennemtænkt spil. Han anskueliggjorde for os den varmbloedige, lidenskabelige Tannhäuser, som naturnødvendig maatte komme i konflikt med sine filistriøse omgivelser. (...) Det var mennesket Tannhäuser, som levede paa scenen (*Aftenposten* 26.05.1919).

I samspillet med de øvrige sangerne inviterte Talén til samarbeid, men fikk ifølge Borgstrøm liten respons fra medspillerne. Her var det kanskje Taléns scenerfaring som kom til uttrykk, i forhold til de mer uøvede medspillerne. Men også Talén hadde uvaner; ifølge Jens Arbo virket de takterende armbevegelsene Talén gjorde mens han sang forstyrrende for tilskuerene (*Tidens Tegn* 27.05.1919).

Etter at begge sangerne hadde fått prøvd seg i hovedrollen var det flere kritikere som sammenlignet rolletolkningene deres med hverandre. De to sangerne grep rollen ganske forskjellig an, og anmelderen med initialene “C.p.” mente at alle burde se begge disse ypperlige tenorene, som hver hadde sine særlige fortrinn (*Opera Comiques utklippssamling*, s. 99).

Flere kritikere skrev omfattende tolkninger av rollefiguren, i tillegg til beskrivelser av hvordan sangernes stemmetyper og sceneopptreden passet til rollen. Et viktig tema i *Tannhäuser* er splittelsen i hovedrollen mellom det sanselige, representert ved Venus, og det rene og asketiske, representert ved Elisabeth og pilgrimmene (Grout 2003, s 444). Denne splittelsen var også et viktig tema i kritikkene:

Tannhäuser er fuldt ut Menneske, aldrig stykkevis og delt, men i hver Nerve spændt mellem 2 Ytterligheder. (...) Tannhäuser er aldrig hvilende, altid i Opposisjon til sig selv, der er en uløst Konflikt i hans Natur. Den sanselige Drift paa den ene side og den aandelig Tragten efter ren Kjærlighet

(Elisabeths) i Motseting hertil driver ham rastløst fra den ene Ytterlighet til den anden. Med et heftig Temperament melder sig Lengslen efter en fra Sanseligheten forløsende Kjærlighet, som i sit Vesen – uten aa tape Jorden under føtterne – hever sig til overjordisk Høihet og Renhet (Jens Arbo i *Musikbladet* 1919, s. 159).

Kritikerne mente at de to sangerne belyste dette forholdet på forskjellige måte, og at Taléns Tannhäuser var en mer sanselig og temperamentsfull skikkelse enn i Kroghs fremstilling, som la mer vekt på helten og på Tannhäuser som “angrende synder”:

Hos ham [Talén] træder det fornemme ridderlige, den haanende ironi, Lucifers trods og glødende jordiske begjær sterkest frem. Han er ogsaa i sin sønderknuselse og anger gripende, men har ikke her den elementære magt, den haabløse fortvilelse som Erling Krogh. Til gjengjæld uttrykker han Tannhäusers overmod og rasende Venus-længsel langt tydeligere (Gerhard Schjelderup, *Norske Intelligenssedler* 27.05.1919).

I tillegg til at han brukte mye spalteplass på sin fortolkning av tittelrollen pekte Reidar Mjøen på at sangerne hadde forskjellig stemmetype:

Hr. Talén naadde overordentlig høit som Tannhäuser. Her var paa alle punkter en intens indlevelse i rollens følelser, ikke mindst den digteriske side ved dem. Med stort temperament gjør sangeren de kjæmpende stemninger hos ridderen levende og troværdig. Og bestaar Tannhäuser av stort andet end stemninger, temperament? Ja, han gjør. Han har ogsaa refleksion, han er ogsaa en tankens helt. Han er en ildsjæl av sensuel lidenskap og dyp, saar længsel efter ro og klarhet. Det sidste træk speiler sig ikke altid tydelig i hr. Taléns spil. Det gjorde det ikke heller i Erling Kroghs fremstilling, men Krogh har en god hjælp i selve sin stemmetype, som eier et tungere, germansk præg (*Dagbladet* 26.05.1919).

Av de to sangerne var det nok egentlig bare Erling Krogh som hadde en stemme som passet til å synge Wagner. Talén uttalte selv i et intervju en tid etter *Tannhäuser*-forestillingene: ”Wagner passer ikke for min stemme. Jeg er jo nærmest lyrisk tenor” (*Verdens Gang* 04.09.1919).

Elisabeth

På premieren ble rollen som Elisabeth sunget av Haldis Halvorsen (1889-1936). Hun hadde debutert som konsertsanger i 1912, og hadde studert sang i Tyskland og hos Ellen Gulbranson i Norge. Halvorsen hadde ikke spilt i opera før hun begynte ved Opera Comique, og hadde sin sceniske debut som Dalila i *Samson og Dalila*. Hun var egentlig mezzosopran, men hadde også god og klar klang i høyden. I rollen som Elisabeth fremhevet kritikerne særlig at hun fremstilte rollen godt i siste akt, fordi stemmen klang varmt og modent i disse partiene. “Denne stemmen har Wagner-præget,” skrev Reidar

Mjøen, “den kan virke litt tung og enstonig i klangen, men den eier straalende høider, og saa taaler den i alle styrkegrader fuldt orkester” (*Dagbladet* 22.05.1919). Også Johannes Haarklou mente at Halvorsen hadde “en Operastemme med Dimensioner” (*Morgenposten* 22.05.1919). Spillet hennes var derimot noe stivt og livløst, og Gerhard Schjelderup mente hun burde jobbe med en skuespiller for å bedre den sceniske fremstillingen (*Norske Intelligenssedler* 23.05.1919).



“Fru Halvorsen som Elisabeth”,
Social-Democraten 23. mai 1919

I andre besetning var det Astrid Udnæs Bisgaard (1891-1979) som sang rollen. Hun var dramatisk sopran og var utdannet i Kristiania og i Tyskland. Bisgaard hadde ingen erfaring som operasanger og fikk dermed sin operadebut på Opera Comique i november 1918. Ifølge Arne van Erpekum Sem overgikk hun alle de øvrige sangerne ved Opera Comique med sin fyldige og velklingende stemme (Opera Comiques utklippssamling, s.272).

Også Halvorsen og Bisgaards rolletolkninger og sanglige prestasjoner ble sammenliknet av kritikerne. Fordi de to sangerne hadde forskjellige stemmetyper, og egentlig forskjellige rollefag, ble tolkningene av Elisabeth-rollen ganske ulike.

Jens Arbo skrev mye om hvordan han mente at rollen som Elisabeth skulle spilles:

I hendes Natur hviler en from Renhet, en uselvisk Kjærlighet og øm Mildhet, som kanskje gjør Elisabeth litt blek, saa romantisk utstyret som hun er, men slet ikke uten en viss Portion jordisk Følelse i sin Kjærlighet til den lidenskapelige Tannhäuser (*Musikbladet* 1919, s. 159).

Arbo mente at Haldis Halvorsen hadde nådd langt for å oppnå dette, men mente at stemmen hennes kanskje var litt tung for rollen, og at hun derfor var mer av en “Brynhildefigur”. Flere andre kritikere påpekte at Halvorsens mørke klangfarve utdypet det tragiske i rollen bedre enn Bisgaard, mens Bisgaards sopran var mer glansfull og ungdommelig, blant annet i arien til sangerhallen som åpner andre akt:

Fru Bisgaard var i sangerhalakten en saa god Elisabeth som nogen kræsen Wagnerelsker kan ønske sig det. Entreen ”Dich theure Halle”[sic] fyldte teatret med et væld av stemmepragt. Applusen faldt voldsomt ind efter arien! Og hele akten fik glans fra denne store, skønne, lysende stemme, skjønt foredraget virket best i aktens første halvdel. (...) Siste akt magtet sangeringen ikke nær saa godt. Hendes forgjænger i rollen illuderte bedre som nonne ved sit mørkere og dystre stemmepræg og vel ogsaa ved en modnere opfatning (Reidar Mjøen, *Dagbladet* 26.05.1919)

Venus

Katinka Storm (f.1887), sang rollen som Venus. Hun var en av sangerne ved Opera Comique som hadde en del dramatisk erfaring, etter å ha sunget flere store operaroller både på Nationaltheatret og i utlandet. Storm var utdannet i Bayreuth, hvor hun hadde debutert i 1914, og hadde også sunget flere wagnerroller ved operaen i Stuttgart. Hun var dramatisk sopran, og hadde en stor og klangfull stemme. I anmeldelsene fra premieren på *Tannhäuser* fikk Katinka Storm strålende kritikker. Hennes Venus var ifølge Jens Arbo helt i Wagners ånd, og Gerhard Schjelderup mente at hun var som skapt for den store stil. Hjalmar Borgstrøm mente imidlertid at stemmen hennes ikke hadde den varme klangen rollen krevde og beskrev hennes rollefortolkning som litt for kjølig (*Aftenposten* 26.05.1919).

Det var planlagt at Margaret Adla Scholander skulle alternere med Katinka Storm i rollen som Venus, men da hun ble syk sang Storm i begge besetningene. I mai 1919 sang hun derfor hele åtte forestillinger av *Tannhäuser* på rad. I august samme år sang hun elleve forestillinger på kort tid, kun avløst av Ida Teresia Singer tre kvelder. Dette var langt flere forestillinger enn det de øvrige hovedrolleinnehaverne var med i.

Storm sang også rollen som Elisabeth én gang (29.05.1919), til gode kritikker. Arne Eggen mente at hennes sanglige og dramatiske prestasjoner overgikk forgjengerne, og at hun sang i gjennomført wagnerstil (*Nationen* 31.05.1919).

Ida Teresia Singer (1878-1968) sang Venus én gang i mai 1919 og tre ganger i august 1920. Hun var utdannet i Berlin og Bayreuth, og hadde sunget flere større roller ved

tyske operascener før første verdenskrig. Ifølge kritikkene fylte hun ikke rollen sangmessig: ”Hun ser godt ut og gjorde igaar sit bedste for at skape et billede av den stolte, livsglødende gudinne. Men den sympatiske stemme er for liten og lys”, skrev Gerhard Schjelderup (*Norske Intelligenssedler* 31.05.1919).

Wolfram

Den norske barytonen Erik Bye (1883-1953) var gjest i rollen som Wolfram von Eschenbach på premieren og på ni forestillinger i mai 1919. Bye hadde sunget flere større roller på Nationaltheatret siden debuten i 1913, og var derfor godt kjent for Kristianias publikum. Han hadde også gjort lykke i utlandet, blant annet i Breslau og Wien. Gjestespillet ble behørig annonsert i avisene i forkant av premieren, siden en kjent sanger som Bye kunne trekke publikum til forestillingene. Byes fremstilling av Wolfram var sikker og sanglig svært vellykket, mente blant andre Reidar Mjøen: ”Naar hr. Erik Bye synger, hviler en tilhører i trygg og uforstyrret nydelse. Alt er skjønt, registeret har ingen overraskelser aa skuffe én med, deklamationen er sikker” (*Dagbladet* 22.05.1919). Men Arne Eggen mente at han fremstilte rollen feil ved at han gjorde rollen ”for mandig og for mye av et virkelighetsmenneske” (*Nationen* 27.05.1919). Dette mente Jens Arbo også, men han stilte spørsmål ved om ikke dette var en bedre tolkning enn den tradisjonelle: ”Men er Wolfram saa mandig og energisk som Bye fremstillet ham? Neppe, men det gjorde utvilsomt hele Mannen mere tiltalende end Wolframtraditionen paa mange tyske Scener tillater” (*Musikbladet* 1919, s. 160). Arne Eggen kritiserte Bye for å vende seg for mye mot publikum når han sang, slik at det gikk ut over samspillet med medspillerene (*Nationen* 27.05.1919).

I annen besetning var det den svenske sangeren Erik Jansson (f. 1889) som sang rollen som Wolfram. Han var utdannet ved musikkonservatoriet i Kristiania og hos dr. Gillis Bratt i Stockholm og hadde sunget på konserter og opptrådt en tid på ”Rolfs Cabaret” før han debuterte som operasanger i Opera Comiques oppsetning av *Samson og Dalila* i desember 1918. Jansson var tilknyttet Opera Comique i alle de tre sesongene og sang en mengde roller i både operaer og operetter. Janssons tolkning av Wolfram var ganske annerledes enn Erik Byes, mente kritikerne. Mens Bye var for mandig og virkelighetsnær for rollen, mente flere kritikere at Jansson fremstilte Wolfram som en bondegutt, og at masken, særlig parykken, passet dårlig til rollen. At Jansson sang godt var de fleste kritikerne enige i, men Arne Eggen mente at stemmen manglet den åndeligheten han ønsket i denne rollen (*Nationen* 27.05.1919).

Hjalmar Borgstrøm mente at Jansson fremstilte rollen for ungdommelig, både i maske og spill, i forhold til hvordan han mente at komponisten hadde tegnet rollen ”som en moden, rolig, platonisk svermer” (*Aftenposten* 26.05.1919)

”C.p.” mente likevel at Janssons Wolfram var mer troverdig enn Byes, og hadde også et litt annet syn på rollefiguren enn de øvrige kritikere:

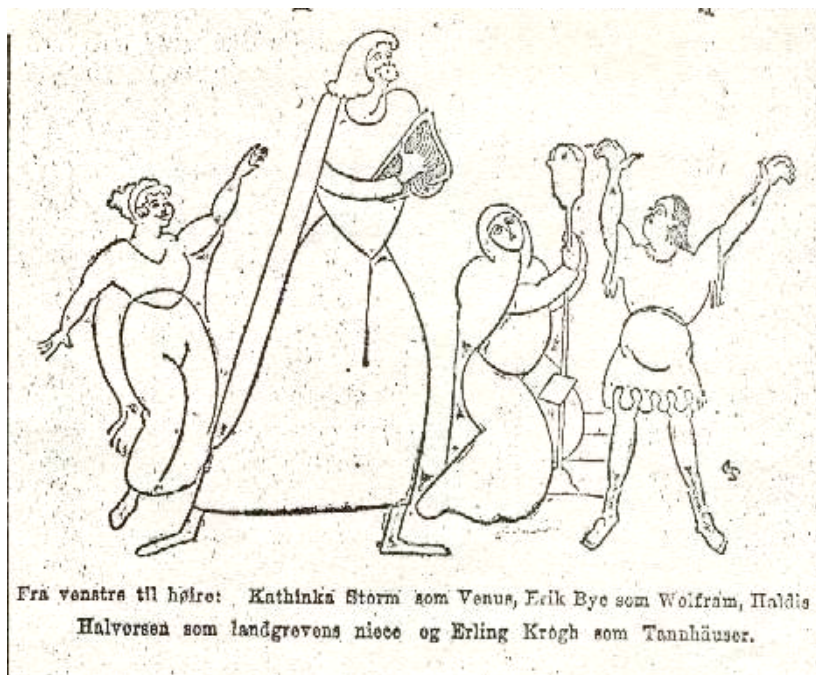
Især gjorde Erik Janssons Skikkelse som (den menneskelig talt faareagtige) Wolfram et troværdigere Indtryk; der lyste saa megen Godhet og Fromhet ut av hans Skikkelse og Sang, at man nok i Øieblikket kunde tro paa hans meningsløse Selvopofrelse (Opera Comiques utklippssamling, s.98).

Øvrige roller

De andre rollene i *Tannhäuser* var besatt slik:

Hermann, landgreve av Thuringen:	Mathieu Berckenhoff og Albert Westwang
Walter von der Vogelweide:	Sigurd Hoff og Ørnulf Grimsgaard
Biterolf:	Magnus Andersen og Johannes Dueland
Heinrich, skriveren:	Aage Jürs
Reinmar von Zweter:	Øyvin Godager
En ung hyrde:	Ingrid Udnæs og Borghild Thomsen

I de største av disse rollene var det profilerte solister fra Opera Comique som opptrådte. I de mindre rollene opptrådte mer uerfarne sangere. Blant annet hadde Ingrid Udnæs sin debut som hyrden i *Tannhäuser*.



Dagbladet 22. mai 1919

4.3.8. Gjestesangere

I tillegg til Erik Bye, som var gjest i Wolframs rolle allerede på premieren, opptrådte en rekke utenlandske gjestesangere i Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser*. Forestillingene med utenlandske gjester var populære hos publikum, og flere var utsolgt flere dager i forveien. Kritikkene av de gjestende sangerne gir et fint sammenlikningsgrunnlag i forhold til Opera Comiques egne sangere.

I tittelrollen sang fire forskjellige utenlandske tenorer: Lauritz Melchior (1890-1973) fra den Kongelige Opera i København, Walther Kirchhoff (1879-1951) og Hermann Jadlowker (1877-1953) fra den Kongelige Opera i Berlin og kammersanger Leo Slezak (1872-1946).²²

Lauritz Melchior hadde debutert i rollen som Tannhäuser i København i 1918, og sang også denne rollen i Kristiania. Både stemmen, skikkelsen og spillet var vakkert, mente ”vikar” i *Norske Intelligenssedler*, som særlig fremhevet at Melchiors tydelige diksjon kunne være et eksempel til etterfølgelse for operaens egne sangere (*Norske Intelligenssedler* 30.08.1919).

Walther Kirchhoffs gjestespill gjorde et uforglemmelig inntrykk, mente Arne Eggen, som karakteriserte hans opptreden som ”noe ekstraordinært i norsk operakunst” (*Nationen* 11.12.1919). Kirchhoff fremstilte rollen på en annen måte enn det norske publikummet var vant med:

I Tyskland ynder man den sterke farvelægning, mens vi nøgterne nordmænd foretrækker en mere diskret tilkjendegivelse av følelserne. Jeg maa tilstaa, at Kirchhoffs fremstilling forekom mig vel overdreven. Alt blev saa kraftig understreget – ved sang, geberder og minespil (Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* 10.12.1919).

Arne van Erpekum Sem kommenterte også Kirchhoffs spill, og kommenterte at det nok var skapt for en større scene og større avstander enn det det var på Opera Comique (*Tidens Tegn* 11.12.1919). Kirchhoff kunne likevel være et forbilde for norske sangere, mente kritikerne, blant annet fordi spillet hans var nøye gjennomtenkt og i sammenheng med musikken,

²² Melchior: 31/8, 1/9, 3/9 - 1919, Kirchhoff: 9/12, 16/12, 17/12 -1919, Jadlowker: 25/1 - 1920, Slezak: 19/03, 13/04 - 1920

Også Hermann Jadlowker fremstilte rollen med en tydelig understrekning av alle poenger, både i sang og dramatisk fremstilling. “Efter min mening virkede dette overdrevent; men saavidt jeg ved, vil man i Tyskland have det saaledes i den høiere heltestil” skrev Hjalmar Borgstrøm om Jadlowkers spill (*Aftenposten* 26.01.1920).

Leo Slezaks gjestespill fikk svært gode kritikker, selv om også han spilte rollen ”mer lidenskaplig” enn Kristianias publikum var vant til (“C.p.”, Opera Comiques utklippssamling, s.185). Slezaks tolkning av rollen var ”som Wagner hade tenkt seg ham” mente Gerhard Schjelderup, som særlig holdt frem Romsfortellingen i tredje akt som et høydepunkt i forestillingen:

Han utfolder her en magt og storhet, en dybde og inderlighet som ikke kan beskrives i ord. – Hele menneskehetens jammer og vilde fortvilelse fandt det mest gripende uttrykk i denne herlige kunstners betagende tolkning (*Norske Intelligenssedler*, 26.01.1920).

I rollen som Wolfram gjestet to utenlandske sangere: Joseph Schwarz (1880-1926) og Heinrich Schlusnus (1888-1952) fra den Kongelige Opera i Berlin.²³

Joseph Schwarz kledde rollen som Wolfram, og sang ifølge kritikerne svært godt: ”Stemmen har en forunderlig betagende glans og fylde, den er ogsaa saa smidig og bøielig at ikke et eneste svakt punkt blottes under den hele aften” (Arne Eggen i *Nationen* 15.12.1919). Schwarz’ store stemme og livfulle spill tok imidlertid en del oppmerksomhet vekk fra hovedrollen, og han var også sterkt i forgrunnen i ensemblescenene.

Heinrich Schlusnus spilte rollen langt finere og varsommere enn Schwarz, mente Reidar Mjøen: “I motsetning til Schwarz, som gav sin Wolfram med forsert temperament, virket Schlusnus i sitt spill velgjørende rolig og behersket” (*Dagbladet* 25.01.1920). Også Gerhard Schjelderup roste Schlusnus’ sceniske fremstilling: “Ingen film. Intet teater. Slik som han spiller rollen, glemmer man teatret. Og det er vel den største anerkjendelse man kan gi en operasanger” (*Norske Intelligenssedler* 27.01.1920).

Nani Larsen Todsén (1882-1982) fra Kungliga Operan i Stockholm sang rollen som Elisabeth 24. og 26. mai 1919, og Ernst Svedelius (1872-1945), også han fra Kungliga Operan, sang landgrevens rolle én gang 19. mars 1920. Todsén sang godt, mente kritikerne, og hun var fortrolig med stilen. Hun utdypet rollen godt dramatisk, men

²³ Schwarz: 12/12, 17/12 - 1919, Schlusnus: 25/1 - 1920

sanglig ble hun overtruffet av de to norske sangerne som tidligere hadde spilt rollen. Svedelius sto også sanglig tilbake for de tidligere innehaverne av rollen, ifølge kritikken, og sang usikkert og urent i rollen som landgreven (Reidar Mjøen, *Dagbladet* 20.03.1920 og Trygve Torjussen, *Verdens Gang* 20.03.1920).

4.2. KRITIKERNES OMTALE AV *TANNHÄUSER*

“At skrive om Richard Wagner er som at øse av havet” skrev Arne Eggen i sin kritikk av Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser* (*Nationen* 22.05.1919). Mange av kritikerne følte nok på samme måte, for kritikken av *Tannhäuser* er både lange og mange. Disse kritikken er de viktigste kildene til hvordan oppsetningen var, og de er også svært spennende fordi de klart viser kritikernes vurdering både av selve verket og av operaens oppsetning av det. Mange av kritikken av *Tannhäuser* inneholder i tillegg til vurderinger av Opera Comiques oppsetning også en generell omtale av operaen, der kritikerne gjorde rede for verkets tilblivelseshistorie og skrev om komponisten og spesielle kjennetegn ved stykket. Ut av disse omtalene kan man lese mye om tidens syn på stykket, både gjennom direkte vurderende utsagn og i den språkbruken som ble brukt i kritikken. Jeg vil i dette kapitlet gjøre rede for typiske standpunkter, vurderinger og beskrivelser av musikken og komponisten som man kan lese ut av dette materialet.

Kritikerne inntok forskjellige posisjoner i forhold til Wagners musikkdramaer, blant annet i synet på hva som var den beste delen av komponistens produksjon. “Wagnerianer har jeg aldrig været og Wagnerianer har jeg altid været”, skrev Johannes Haarklou i sin kritikk av *Tannhäuser*-forestillingen 24. mai 1919, og utdypet så hva han mente med dette utsagnet:

En Wagnerianer par excellence sluker de Wagnerske Teorier om Ledemotiver m. m. M. som Sandhets Guldorn og anser Wagners Produktion for at være et ustandselig Crescendo med Göterdämmerung [sic] (Ragnarok) som Høidepunkt. Dette har jeg aldrig været med paa. Musikeren – Komponisten – Wagner er større end Teoretikeren og Digteren Wagner (*Morgenposten* 26.05.1919).

Haarklou ga tilkjenne at han selv satte størst pris på de melodiske partiene i Wagners musikk, som det var mange av i *Tannhäuser*, *Lohengrin* og *Mestersangerne i Nürnberg*, men færre i de senere musikkdramaene. Nettopp i slike melodiske partier, skrev Haarklou, var det at Wagners musikk traff ham best: “Hvem kan være kold, naar

Wagner faar Dampen op, blaaser i sine egne Principer og begynder at musisere paa Alvor?" (l.c.).

Trygve Torjussen i *Verdens Gang* hadde noe av den samme holdningen til Wagners musikk som Haarklou, med fokus på det umiddelbart gripende i de fengende melodiene:

Hvor det saa skal være, hvor stemningen og scenen kræver det maa musiken fortætte sig til en klar og ren melodi – som f.eks. i den vidunderlige Wolframs sang til aftenstjernen. Det hjælper ikke bare med recitativ og ledemotivsteknik. Som almenmenneskelig kunst betragtet er Wagners senere arbejder langt ensidigere – delvis ogsaa fattigere paa virkelig lyrik (*Verdens Gang* 22.05.1919).

Haarklou og Torjussen var imidlertid ikke representative for de norske aviskritikerne med dette synet på Wagners produksjon. Reidar Mjøen beskrev Wagners verker på en måte som var typisk for mange av de øvrige kritikerne:

(...) vi staar i "Tannhäuser" bare ved indgangen til hans rike. (...) indover i hans verden, hans verkers store verden, vider synet sig ut til stadig større frihet, rigdom og vidunderlighed. Vi møter de samme tanker som i "Tannhäuser", den samme erotiske konflikt, den samme høie tragik og himmelstormende idealisme, men uendelig utvidet, fordypet, forklaret (*Dagbladet* 22.05.1919).

Her ser vi det synet på Wagners produksjon som Haarklou kalte "et ustandselig Crescendo" mot *Götterdämmerung*. Kritikerne fremhevet komponistens senere operaer, og betegnet de tidlige operaene, deriblant *Tannhäuser*, som skritt på veien mot en moden stil. *Morgenbladets* anmelder, V.H. Siewers, mente derfor at *Tannhäuser* måtte fremstå litt avbleket, sentimental og overromantisk for et nåtidig publikum (*Morgenbladet* 22.05.1919). Gerhard Schjelderup mente at den renhet og høyhet som operaen utstrålte ga *Tannhäuser* en fremtredende plass blant Wagners verker, på tross av det han karakteriserte som banale steder og søtlig sentimentalitet, blant annet i musikken til gjestenes inntog på Wartburg og Wolframs sang til aftenstjernen:

Den dype og gripende grundtanke, forløsningen gjennom den store, altofrende kjærlighet og den geniale digteriske og musikalske utformning av dette alle menneskehjarter betagende stof gir Tannhäuser en høi plads blandt Wagners mesterverker (*Norske Intelligenssedler* 23.05.1919).

Schjelderup fremhevet teksten i *Tannhäuser*, som han mente var diktning av høy verdi:

"Tannhäuser" er allerede som digterverk av stor værd. Steder som "Elisabeths bøn" og fremfor alt den storslagne gripende

“pilgrimsfortælling” hører til det bedste i tysk digtning og selve anlægget av det hele røber den geniale dramatikers altgjennomtrængende blik (l.c.).

Schjelderup omtalte flere steder Wagner som dikter i tillegg til komponist, og la på denne måten spesiell vekt på ideen om Wagners operaer som “Gesamtkunstwerk”, en forening av flere kunstarter til én.

Mange av kritikerne knyttet også an til wagneristiske måter å beskrive Wagners rolle som komponist og dramatiker og måten verkene ble til på. Ulrik Mørks beskrivelse av hvordan Wagner komponerte *Tannhäuser* viser i stor grad romantiske forestillinger om kunstneren og komposisjonsprosessen:

Wagner skal ha skrevet “Tannhäuser” i et Slags Ekstase, under en oversanselig Længten bort fra denne Verdens Nydelser og Begjær, betat av et romantisk Sværmeri for en overjordisk Kjærlighet, som kun kan vinnes gjennom Døden. Den som ikke er helt gjennomtrængt av de samme høistemte, religiøst-idealistiske Følelser, vil finde mange langtrukne Scener, mange stillestaaende Partier. Men overalt merker man dog Titanen, som tumler med Stof og Form med Geniets seiersstolte Myndighet (*Ørebladet* 22.05.1919).

Ulrik Mørk omtalte for det første komponisten som “Titanen” og “Geniet”. Også mange av de andre kritikerne bruker ord som på denne måten knytter an til wagnerismen og opphøyelsen av Wagner til “Mester”, “Aand” og geni. Mørk beskrev også komposisjonen av operaen som en nærmest ubevisst, ekstatisk, handling, der komponisten blir gjennomtrængt følelser eller ideer av særlig høyverdig art, og på grunnlag av dette komponerer verket. Dette er også typisk for det romantiske synet på kunstneren og hans arbeid. Også Arne Eggen skrev om hvordan operaen hadde blitt til etter “sjælelige kampe” hos komponisten:

Mer og mer antok emnet bestemte dramatiske former i hans indre, og hertil har efter flere historikeres mening bidrat de sjælelige kampe som alt tidligere hadde meldt sig hos ham (...) I al korthet kan kampen betegnes som en konflikt mellem kjød og aand, mellem materie og idé, mellem kvinde og mand (*Nationen* 22.05.1919).

Man føler at den har grepet dypt i skaperens sind denne kamp mellem mørkets og lysets begjær. Man føler den dype uforsonlighet. Komposition og – kanskje end mere – instrumentation bærer tydelige bud herom (l.c.).

Eggen mente at særlig tredje akt av *Tannhäuser* var spesielt vellykket fordi Wagner der styrtet seg inn i disse konfliktenes innerste kjerne “med geniets kraft”.

Jens Arbo mente at Wagner selv var preget av de samme indre kamper som Tannhäuser-figuren: “Wagner var jo selv en Tannhäuserkarakter, Motsætningen i hans Sjæl mellem den sanselige og aandelige Magt i hans Liv og Produktion gjaldt jo ham selv likemeget som Menneske og Kunstner” (*Musikbladet* 1919, s. 159). Slik hadde komposisjonen av operaen tilslutt brakt komponisten i en tilstand av “fortærende, yppig Oprevetthet, som holdt Blod og Nerver i feberagtig Spænding”, skrev Arbo (ibid.).

Flere av kritikkene inneholdt også nærmere redegjørelse for spesielle trekk ved Wagners operaer og musikkdramaer. Signaturen “C.p.” forklarte leseren om bruken av ledemotiv i *Tannhäuser*:

I “Tannhäuser” optræer ogsaa for første Gang de musikalske Motiver som Ledemotiver, ved hvis Gjentakelse, specielt i Orkester-stemmerne, Komponisten ikke alene vil betegne Personernes Tilsynekomst, men ogsaa deres Følelsesliv saaledes som Teksten ikke gir Anledning til at karakterisere det (Opera Comiques utklippssamling, s. 98).

Arne Eggen skrev om Gesamtkunstverket:

[H]ans system er ogsaa merkelig omfattende, det indebærer jo den idé at sammensmelte alle kunstarter til et eneste hele. Digtning, sang, musik, dekorationer, dramatisk kunst - alt skulde gjennom en inderlig forening tjene til at bære hans syner, følelser og tanker frem til menneskene, og i den mest intense og levende form. Han lægger beslag paa alle kunstarters uttryksmidler og innenfor hver enkelt kunstart går han til de største yderligheter (*Nationen* 22.05.1919).

(Her er det også verdt å merke seg Eggens formulering at Wagners ideer og syner gjennom formen skulle bæres frem til menneskene, en formulering som på et vis antyder at komponisten og hans idéer ikke var rent menneskelige, men tilhørte en annen “sfære”).

Wagners innflytelse på operagenren og på andre komponister, var også tema i enkelte av kritikkene. Ulrik Mørk beskrev “den germanniske Kjempes lutrende Indflytelse” på blant annet Giuseppe Verdis sene operaer (*Ørebladet* 22.05.1919). “C.p.” skrev om hvordan Wagner “var kommet til klarhet om sin reformatoriske oppgave” da han komponerte *Tannhäuser* (Opera Comiques utklippssamling, s.98). Han fremstilte Wagners fornyelse av operagenren nærmest som et slags “kall”, som komponisten gradvis utviklet til en fullkommen stil. C.p. pekte så på hvordan Wagner utviklet

orkesterets rolle, fra å fungere Som “en vældig Guitar med sit Akkompagnement²⁴” til å anskueliggjøre og forklare hendelsene på scenen, som koret i de gamle greske tragediene (l.c.).

Gjennom kritikken av *Tannhäuser* kan man også få en viss innsikt i hvordan publikum forholdt seg til operaen. Ifølge Reidar Mjøen var publikum synlig grepet av *Tannhäuser*s skjønnhet og idéinnhold, og “[d]et var virkelig Wagners aand, som svævet i Opera Comiques litt forbausede haller” (*Dagbladet* 22.05.1919). Gerhard Schjelderup mente også at publikum var “helt betat”, og skrev at publikum på premieren istedenfor å styrte til garderoben ble stående i salen og applaudere i rasende begeistring. Schjelderup mente at publikums varme mottakelse av operaen var et tegn på oppgang, fordi slike alvorlige, kunstneriske oppsetninger var med på å heve smaken hos publikum: “Alle maa høre dette underverk som vi netop i vore dage mer end nogensinde trænger til. Det vilde være en skam for vort folk, en national ulykke, hvis vi skulde ha tapt sansen for den store, dype kunst” (*Norske Intelligenssedler* 27.05.1919). Schjelderup viser her en tro på musikkens etiske kraft, og skrev at *Tannhäuser* “fører os op mot en høiere lysere verden, saa glemmer vi alt smaat og usselt” (l.c.).

4.3. PROGRAMTEKSTEN

Også teksten i Opera Comiques programhefte til *Tannhäuser* bærer preg av romantiske forestillinger om kunstneren som “kunstnerisk helt”. Wagners betydning som fornyer av operagenren var et viktig tema i denne teksten:

Det var i 1842 at Wagner fik idéen til sin opera ”Tannhäuser”. Han bodde i Paris dengang, den 29-årige komponist led sult og nød i Seinestaden, hans utlændighet hadde kun bragt ham skuffelser, han længtet hjem til Tyskland. I denne stemning av hjemvé faldt sagnet om ”Tannhäuser” i hans hænder, kanskje i Heinrich Heines fremstilling, kanskje i Brødrene Grimms, eller kanskje det var den gamle naïve folkevise selv, og digterkomponisten blev mægtig grepet av det urgermanske motiv.

I Tannhäuser-sagnet og de andre folkedigtninger, som støtter op til det, fandt Wagner i virkeligheten frem til sig selv, og da han de følgende par år skrev operaen færdig i Dresden, var samtidig planerne utkastet for de fleste av hans senere verker, Lohengrin, Tristan, Parsifal o.s.v.

Med operaen ”Tannhäuser” begynner et nyt avsnitt i kunstartens historie. Alt i sin ”Holländer” hadde Wagner for en del brudt med den ældre stil, med

²⁴ Dette var et vanlig bilde å bruke i kritikken av Verdis tidlige operaer, i likhet med bilder av komponisten som lirekasemann o.l. (Marschner 1990, s. 406).

den ”store” opera, koloraturoperaen, men det var først i ”Tannhäuser” at han klart erkjendte sit mål og slo ind på den vei, som skulde reformere kunsten og føre frem til det nye moderne ”musikdrama”. En stilveksel, som dog først fuldbyrdes med hel konsekvents i hans næste arbeide ”Lohengrin”.

Wagner tilknytning til folkediktningen var et viktig tema i programteksten, mens dette ikke er et særlig diskutert tema i kritikkene av *Tannhäuser*-oppsetningen. Interessen for folkediktningen ble forklart som ”hjemlengsel” hos en komponist i eksil, og forfatteren av programteksten knyttet dermed valget av tema i operaen direkte til komponistens biografi. I likhet med sitatet av Jens Arbo ovenfor viser programteksten også til likheten mellom Tannhäuser og komponisten selv, i og med at Wagner gjennom arbeidet med folkediktningen ”fant seg selv”. I teksten fremstilles komponisten som ”lidende kunstner”. Dette er en litt annen fremstilling enn det vi finner i kritikkene, som fokuserer mer på ”geniet” eller ”mesteren” Wagner. Wagners rolle som fornyer av operagenren var også et av de sentrale temaene også i programteksten, og *Tannhäuser* ble fremhevet som den første operaen der komponisten begynte utvikle sin særegne musikalske stil.

4.4. FORUTSETNINGER FOR OPPSETNINGEN AV

TANNHÄUSER

4.4.1. Tradisjoner og konvensjoner

I tillegg til de kunstneriske tradisjonene og konvensjonene som eksisterte i Kristianias musikk- og teaterliv på denne tiden, var Opera Comiques oppsetning også preget av praktiske og økonomiske begrensninger, og disse var med på å forme det kunstneriske resultatet. I tråd med Gademan lar jeg disse praktiske hensynene komme inn under kategorien for konvensjoner og tradisjoner som virket som forutsetninger for operaoppsetningene (Gademan 1996, s. 4).

Fordi Opera Comique ikke fikk økonomisk støtte fra staten eller kommunen var operaen avhengig av å tjene penger på oppsetningene. Selv om *Tannhäuser*-oppsetningen var ganske påkostet, blant annet med kostymer av god kvalitet, var den likevel preget av de begrensningene økonomi og plass satte.

Det musikalske resultatet var avhengig av blant annet orkesterets kvalitet og størrelse, som ifølge kritikken ikke var optimalt, så tross av ”iherdig innsats”. Her kunne innleide ekstramusikere ha bidratt til en fyldigere orkesterklang, men dette ville gitt en betydelig

ekstraavgift for operaen. I tillegg kan det ha vært vanskelig å få tak i gode ekstramusikere, da opprettelsen av Filharmonisk Selskap mangedoblet konsertvirksomheten for mange av byens orkesttermusikere. På samme måte var korets oppgave for vanskelig for amatørangerne i Opera Comiques kor, særlig med tanke på at de sang svært mange kvelder på rad uten pause. Dobbelt besetning eller flere profesjonelle sangere i koret hadde også gitt betydelig meravgift for operaen. Også i scenografi og sceneteknikk var det plassmessige og tekniske begrensninger, noe som blant annet gjorde Venus' "tilsynkomst" i 3. akt mindre effektiv enn ønsket. Det var derfor i stor grad solistene i *Tannhäuser* som bar det kunstneriske resultatet. Det er kun i kritikken av solistene at kritikerne virkelig går inn i de kunstneriske og sanglige prestasjonene på alvor, uten å ta forbehold om praktiske begrensninger slik de gjør i omtalene av koret og orkesteret.

Det er få direkte henvisninger til konvensjoner eller tradisjoner i forhold til tidligere oppsetninger i Kristiania i kritikken av Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser*. Det hadde vært få oppsetninger av Wagners operaer i Kristiania tidligere, og det var så lange tidsrom mellom de forskjellige oppsetningene at få av de samme aktørene var involvert gjennom hele perioden.

De enkelte sangerne var nok likevel påvirket av en hjemlig tradisjon for å synge denne musikken fra konserttradisjonen. Blant annet kan man anta at konsertene med Ellen Gulbranson hadde betydning for hvordan man fremførte Wagner i Kristiania. Gulbranson hadde vært lærer for både Katinka Storm, Astrid Udnæs Bisgaard og Haldis Halvorsen, og man kan anta at disse sangerne var påvirket av den tradisjonen som Gulbranson stod for. Denne tradisjonen innebar en linje til Cosima Wagners Bayreuth, der Gulbranson hadde vært en av de fremste solistene i en årrekke. I 1914 skrev en kritiker om Gulbransons Wagnerfortolkning: "Hun danner Skole, likesom hun trofast bevarer den fra Cosima Wagner utgaaede Tradition" (sitert i Elsta 1950, s. 152). I Bayreuth hadde det på denne tiden utviklet seg en sangstil, som kritikere kalte "the Bayreuth Bark" (Shawe-Taylor 1992, s. 20). Denne sangstilen var preget av kraftig og tildels uskjønn deklamasjon. Et annet sitat tyder imidlertid på at Gulbranson ikke var representant for denne stilen: "I motsats till flertalet "Wagnersångare" har konstnärinnan aldrig försummat tonskönheten för ordet, som i stället framväxer ut sången, återspeglade alla dess skiftningar. Detta är äkta Wagnerstil" (sitert i Elsta 1959, s.157).

Opera Comique hadde en ganske fast stamme av faste solister, og det var de mest fremtredende av disse som sang de største rollene i *Tannhäuser*. Som vi så i gjennomgangen av kildematerialet, var de ulike sangernes stemmetyper og tolkninger av rollene ganske forskjellige. Valgene av solister virker derfor ikke preget av en helhetlig tanke om hvordan rollene skulle fortolkes, men av at operaen benyttet det de hadde av engasjerte sangere med gode nok stemmer til å greie wagneroperaen.

Ifølge kildene fikk individuelle særtrekk hos den enkelte sangeren også prege rollefortolkningene i en ganske stor grad. I tillegg til at sangerne hadde ulike stemmetyper, noen ganger ulike stemmefag, var også den dramatiske fremstillingen av rollene mer opp til den enkelte sangeren enn det vi er vant til i dag. Fordi sangernes tolkninger av rollene var så forskjellige er det vanskelig å se spor etter en spesielt tydelig tradisjon for scenisk fremstilling av Wagners operaer i Opera Comiques oppsetning av *Tannhäuser*.

En generell tendens en likevel ser er at det blant operaens egne sangere var en mer avdempet måte å spille på enn det de utenlandske gjestesangerne representerte. Her viste kritikken til at den tyske tradisjonen var preget av tydeligere understrekning av alle poenger, både musikalsk og i større fysiske geberder enn det norske publikumet var vant til. Selv om kritikerne mente denne spillestilen var noe overdrevet, særlig på den lille scenen, var det også mye de norske sangerne burde ta til seg i den tyske spillestilen, blant annet den tette sammenhengen mellom musikk og regi. Her var det kanskje heller mangelen på tradisjon, og med dette sceneerfaring, hos de norske sangerne som viste seg i en mindre gjennomarbeidet spillestil.

4.4.2. Utenlandske impulser

Opera Comique hadde gode kontakter til det europeiske operalivet, blant annet gjennom operaens ledelse. Dette ser vi best gjennom de hyppige gjestespillene av sangere som holdt en høy internasjonal standard. De scenene vi særlig ser at det var forbindelser til var den Kongelige Opera i Berlin, Kungliga Operan i Stockholm og den Kongelige Opera i København. I gjestespillene fikk både publikum og operaens egne sangere impulser i forhold til rollefortolkning og stemmebruk som nok var med på å prege Opera Comiques forestillinger, ved at de antydte en standard som operaens eget personale kunne måle seg mot. I en opera som var så krevende som *Tannhäuser* var dette særlig tydelig. Gjennom gjestespillene fikk operaens ensemble sammenligne seg

med den tyske spillestilen, som var annerledes enn den norske, med tydeligere understrekning av alle poengene i musikken og teksten.

I kildematerialet finnes også et eksempel på at Opera Comique tok til seg en “mote” fra den europeiske tradisjonen for fremføring av Wagner, nemlig de uthevede horn-tonene i forspillet som Borgstrøm protesterte mot i sin kritikk. Her kan man ane en forskjell mellom den eldre wagnertro kritikeren og den yngre og mer moderne dirigenten Halvorsen, i forhold til hvor opptatt de var av å oppfylle Wagners “intensjon”. Også i det at regien ikke fulgte Wagners henvisninger, blant annet i gjestenes inntog på Wartburg, viser at Opera Comiques kunstneriske ledelse ikke fulgte Wagners tekst slavisk. Vi vet imidlertid ikke om de også i regien var påvirket av det som skjedde på andre europeiske operascener eller om det var vanskeligheter med å oppfylle de “urimelige kravene” som Wagner stilte som var avgjørende for regissørens valg.

Selv om Opera Comique hadde gode kontakter til det europeiske operalivet, var de ikke særlig preget av moderne tendenser innenfor operaproduksjon, for eksempel i regi og scenografi. For eksempel hadde både Adolphe Appia og Vsevolod Meyerhold satt opp Wagneroperaer med ikke-realistiske tendenser, den første så tidlig som 1886 (Ashman 1992, s. 34f). I forhold til andre kunstarter enn musikk og opera var mer moderne tendenser begynt å gjøre seg gjeldende i Kristiania. Blant annet ble det på Opera Comiques scene satt opp danseforestillinger som var mer ekspresjonistiske både i koreografien og scenografien enn det publikum fikk se i operaoppsetningene.²⁵ I dans og teater var det særlig den tyske regissøren Max Reinhardts gjestespill 1915 og 1920 som påvirket Kristianias teater. Men selv om man i det talte teatret så enkelte fornyelser, og tendenser til å fjerne seg fra det realistiske teatret, var det også her en forsiktighet og “halvhet” i måten det norske miljøet tok opp utenlandske impulser på (Næss 1994, s. 391).

Det ser derfor ikke ut til at Opera Comique tok opp impulser fra mer moderne operaregi eller scenografi i sin *Tannhäuser*-oppsetning. Der regien fikk gode kritikker var det begrunnet med at regissøren hadde fått mye ut av de begrensede ressursene ved operaen, snarere enn at regien var nyskapende eller moderne.

²⁵ For eksempel Ernst Matray og Katta Sternas danseforestillinger våren 1920.

4.4.3. Kritikere og publikum

I forhold til publikums respons på forestillingen finnes det lite kilder. Gerhard Schjelderup var en av de få som skrev om publikums mottakelse:

Endelig et stort ekte kunstverk! Publikum var helt betat og jeg har aldrig i Opera Comique oplevet noget lignende. Istedetfor at styrte til garderoben eller trængt at stuve sig sammen i taushet applauderede man i rasende begeistring. Utallige gange maatte de medvirkende vise sig foran lamperækken (*Norske Intelligenssedler* 23.05.1919).

Vi har ellers kilder på at salen ikke var full på enkelte av forestillingene i mai 1919, men dette kan være mye på grunn av det sene premieretidspunktet. Det at salen ikke var full gir likevel et inntrykk av stykkets popularitet. Operaen satte imidlertid ikke ned prisene til under vanlig pris, og dette kan være en indikasjon på at det allikevel var en god del publikum på forestillingene. En annen kilde, *Musikbladet*, oppgir imidlertid at flere forestillinger rett før sesongslutt i 30. mai 1919 var utsolgt og at det var “begeistret hus” (*Musikbladet* 1919, s. 168).

Det var helt spesiell publikumsinteresse for forestillingene med utenlandske gjestesangere, og her ser vi både at operaen kunne sette opp billettprisen ganske mye og at det også ved flere anledninger var utsolgt flere dager i forveien. Men her var det nok i hovedsak gjestesangerene som trakk publikum, ikke stykket i seg selv.

Selv om vi vet lite om hva publikum syntes om *Tannhäuser*, har vi et rikt kildemateriale til samtidens mottakelse av oppsetningen i musikkritikkene. Musikkritikerne var, som vi har sett, høyt kvalifiserte og sentrale skikkelser i Kristianias musikkliv, og deres beskrivelser og bedømmelser av operaens forestillinger kan derfor si oss mye om Kristianias musikkmiljø i perioden.

I kritikkene og omtalene av *Tannhäuser*-oppsetningen så vi at Kristianias musikkliv på mange måter var “forsinket” i forhold til estetiske orienteringer som hadde begynt å gjøre seg gjeldende i det europeiske musikk- og operalivet. For eksempel viser Hermann Danuser til flere moderne strømninger, for eksempel impresjonisme, ekspresjonisme og neo-klassisisme, som hadde begynt å gjøre seg gjeldende i det europeiske operalivet siden århundreskiftet (Danuser 1996). Disse retningene ser vi få spor av i Kristianias musikk- og operaliv rundt 1920. At Wagners operaer fremdeles var ansett som høyaktuelle og moderne i Kristiania på denne tiden, sier derfor endel om det kulturelle klimaet i byens musikkliv. Selv om enkelte kritikere påpekte at *Tannhäuser*

var noe gammeldags sammenlignet med Wagners senere produksjon, var det også kritikere som likte denne delen av Wagners produksjon best. Som vi har sett ovenfor hadde blant annet Johannes Haarklou og Torjussen mest sansen for Wagners tidlige, melodiske musikk. Ellers er omtalene i stor grad preget av wagnerianske standpunkter og av stor beundring for komponisten. Wagner ble omtalt som geni og “Titan”, og beskrivelsene av musikken og rollefigurene er høystemte, og viser til de store og dype temaene stykkene omhandlet. Det romantiske synet på kunstneren var fremtredende i flere kritikker og i programteksten, både med fokus på Wagners som kulturell “helt” og reformator, og i synet på komposisjonsprosessen. I flere kritikker ser vi et syn på musikk som er preget av musikalsk idealisme, blant annet i måten kritikerne uttrykte forakt for publikums fokus på flotte kostymer og for operettegenrens “banalitet”.

I kritikkene ser vi at det også var klare meninger om hvordan *Tannhäuser* burde settes opp og hvordan rollene skulle synges og spilles, i forhold til hvordan kritikerne tolket operaen og de ulike rollene. Her virker det som om kritikerne var påvirket av oppsetninger de hadde sett i utlandet eller av egne tolkninger av operaen, da de i liten grad viser til den hjemlige oppføringstradisjonen.

Ideer fra wagneristisk tenkning preget tidens musikkdiskurs også utenfor operagenren. Denne tendensen sees også i mange andre kilder enn *Tannhäuser*-kritikkene. Også i kritikkene av *Die Walküre* som ble spilt på Opera Comiques scene året etter er det en sterk wagneristisk tendens (Opera Comiques utklippssamling, s. 217-227), og det romantiske kunstsynet er også fremtredende i programtekster, konsertkritikker, i *Musikbladets* artikler og i Schjelderup og Sandviks *Norges musikkhistorie*, utgitt i 1921.

I kritikker av andre verk, også musikk som ikke hadde mye til felles med Wagners, var Wagners musikk på mange måter en målestokk for kritikernes vurderinger. På denne måten fungerte Wagners musikkdramaer, særlig de senere verkene, som en prototyp for hva et “stort, ekte kunstverk” skulle være. Sammensmeltningen av flere kunstarter til én, store filosofiske temaer, dype konflikter og opphøyede rollefigurer var blant elementene i Wagners musikkdramaer som kritikerne fremhevet som kjennetegn på “den store, dype kunst”.

Omtalene av *Tannhäuser* viser, om enn med enkelte unntak, i sterk grad til en wagneriansk tendens i det norske musikk- og operamiljøet, både i måten kritikerne

bedømte og tolket verket, hvordan de omtalte komponisten og i hvordan de skrev om kunst og musikk generelt.

5. ZIGØINERBARONEN

I underkant av halvparten av Opera Comiques forestillinger var operetter, selv om antallet oppsetninger i operettegenren var langt færre.²⁶ Flere av operetteoppsetningene ble suksesser med hensyn til publikumstilstrømmingen, og ble såkalte “kassestykker”. Et av disse “kassestykkene” var Johan Strauss d.y.’s *Zigøinerbaronen*, som Opera Comique satte opp våren 1919, og som var scenens første operetteoppsetning.

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på Opera Comiques oppsetning av *Zigøinerbaronen*, og dermed se på en del andre sider ved Opera Comiques virksomhet enn de som ble belyst i kapittelet om oppsetningen av *Tannhäuser*. Den første delen av dette kapittelet handler om Opera Comiques oppsetning av operetten, musikalsk og til en viss grad dramatisk. Her vil jeg se på kritikkene av forestillingene der de tar opp aspekter ved selve fremføringen av operetten. I den andre delen vil jeg så se nærmere på de delene av kritikkene som omhandlet verket, komponisten og operettegenren. Her vil jeg se på hvilke holdninger kritikerne hadde til operettegenren generelt og til innholdet og musikken i *Zigøinerbaronen* spesielt. Jeg vil også se på kildene til publikums mottakelse av oppsetningen, og se disse og aviskritikkene i et kultursosiologisk perspektiv.

5.1. WIENEROPERETTEN *ZIGØINERBARONEN*

Zigøinerbaronen er en av Johann Strauss d.y.’s mest kjente og spilte operetter, og den er skrevet forholdsvis sent i hans produksjon, i 1885. Librettoen er skrevet av Ignaz Schnitzler, etter romanen *Saffi* av den ungarske forfatteren Mór Jókai (Lamb 2006 b). *Zigøinerbaronen* er den av Strauss’ operetter som både i forhold til stil og emne kommer nærmest opp mot den komiske operaen, med en mer seriøs tone i enkelte av nummerne og en del krevende partier for solistene.

Operetten har tre akter, og hver akt finner sted i forskjellige miljøer. Første akt foregår i en ungarsk landsby på midten av 1700-tallet. Andre akt er lagt til en sigøyrerleir samme sted, og den tredje akten foregår i Wien. Handlingen ga dermed store muligheter til å inkludere eksotiske elementer både fra ungarsk folkekultur og fra sigøyrerkulturen. De eksotiske elementene og danseformene var typiske for wieneroperetten, i tillegg til den

²⁶ Oppsetninger: 71% operaer, 29% operetter.
Forestillinger: 61% operaer, 39% operetter

utstrakte bruken av danseformer, særlig valser (Lamb 2006 a). I wieneroperettene var handlingene mer romantiske enn i de mer satiriske franske operettene, og dette gjelder også *Zigøinerbaronen*, som på tross av komiske innslag er både romantisk og sentimental i handling og musikk (l.c.).

I tillegg til den wienerske dansemusikken, er *Zigøinerbaronen* kjennetegnet av innslag av ungarsk og sigøynersk folkemusikk. Komponisten gjør bruk av musikalsk eksotisme, det vil si at beskrivelsen av et fremmed miljø på scenen også har en musikalsk dimensjon (Dahlhaus 1989, s. 302). I den folkloristisk inspirerte musikken bruker Strauss for eksempel mye obo og klarinett, cymbaler, forstørrede sekunder, forslag og synkoperinger for å karakterisere miljøet gjennom musikken. Stilsiteter fra eget og andre lands folkemusikk hadde vært på moten hele 1800-tallet, og bruken av eksotiske og folkloristiske elementer i *Zigøinerbaronen*s musikk er dermed ganske typisk for den tiden da den ble skrevet. I *Zigøinerbaronen* fremstilles både den ungarske folkekulturen og sigøynerkulturen, og de to kulturene karakteriseres på ganske forskjellig måte. Den folkloristiske tonen i de “ungarske” partiene er gjennomgående lystig og gjerne komisk, noe som forsterkes ved at flere av de komiske birollene tilhører denne gruppen. Sigøynermiljøet karakteriseres derimot gjennom en melankolsk og dramatisk musikalsk stil. Den kvinnelige hovedrollen tilhører dette miljøet, og denne rollen er den alvorligste i operetten. Carl Dahlhaus viser i sitt kapittel om eksotisme og folklorisme i *Nineteenth-Century Music* at det som skilte 1800-tallets eksotisme fra 1700-tallets var at de eksotiske figurene i 1800-tallets operaer ble tillagt “the dignity of tragedy”, altså at mennesker fra fremmede kulturer også kunne bære den dramatiske plotet, der de tidligere var blitt brukt som parodiske innslag og biroller (Dahlhaus 1989, s. 304). Det er særlig gjennom partiene der Strauss’ musikk inneholder eksotiske “sigøyrer”-elementer at *Zigøinerbaronen* får et mer operamessig tilsnitt, og dette inntrykket forsterkes ved at enkelte av partiene for den kvinnelige hovedrollen er tyngre enn det som er vanlig i operettegenren, slik at det er nødvendig med en dyktig sanger i rollen. Jeg vil lenger ut i dette kapitlet komme inn på hvordan de folkloristiske og eksotiske elementene i musikken ble mottatt og tolket av kritikerne av Opera Comiques oppsetning av *Zigøinerbaronen*.

Fordi handlingen både er ganske springende og uoversiktlig, og ikke vesentlig for min fremstilling av Opera Comiques oppsetning av operetten går jeg ikke inn på noe

handlingsresymé her.²⁷ Nærmere forklaring av rollefigurene eller momenter i handlingen kommer i gjennomgangen av kildene der det eventuelt er behov for det.

5.2. OPPSETNINGEN PÅ OPERA COMIQUE

Zigøinerbaronen hadde premiere på Opera Comique lørdag 1. mars 1919, og den gikk hele 36 ganger i mars, april og mai det året. I tillegg ble operetten spilt tre ganger i forbindelse med Opera Comiques gjestespill i København sommeren 1919. *Zigøinerbaronen* var den første operetten Opera Comique satte opp og med hele 39 forestillinger var den en av de mest spilte operettene der. Kun Offenbachs *Den skjønn Helene* og de to andre Strauss-operettene *1001 Nat* og *En Nat i Venedig* ble spilt flere ganger på Opera Comiques scene.²⁸



Verdens Gang 2. mars 1919

I mars 1919 gikk *Zigøinerbaronen* omtrent hver eneste kveld hele måneden, med unntak av de åtte kveldene Lola Artôt de Padilla og Erik Bye gjestespilte i *Bajazzo* og *Barberen i Sevilla*. På grunn av de mange forestillingene var det dobbelt besetning i flere av rollene, og mange av Opera Comiques fremste sangere hadde derfor roller i *Zigøinerbaronen*.

5.2.1. Solister

Når Opera Comique for første gang forsøkte seg med en operette var flere av kritikerne spente på hvordan operaens solister skulle klare seg i denne genren, særlig fordi man på

²⁷ Sammendrag av handlingen finnes bl.a. i Lamb 2006b.

²⁸ Her står *1001 Nat* i en særstilling med hele 67 forestillinger, mens *Den skjønn Helene* fikk 48 og *En Nat i Venedig* fikk 40 forestillinger.

denne tiden tenkte seg at operetter og komiske operaer skulle bli Opera Comiques oppgave når man fikk etablert den lovede “Hannevigsoperaen”:

Det er forfriskende at være Vidne til med hvilken ungdommelig Begeistring Teateret gir sig ikast med den ene Opgave efter den anden. Hvis de store Operavuer blir mere end en Drøm, skulde jo Opera Comiques fremtidige Eksistensberettigelse netop være at søke i den gode Operette og den komiske Opera. Derfor er det taktisk klokt av Teatret at forberede sig itide (Ulrik Mørk, *Ørebladet* 15.03.1919).

Signaturen “C.p.” mente at Opera Comiques oppsetning var første gang Kristianias publikum fikk mulighet til å høre en operette fremført av “virkelig habile sangere” (Opera Comiques utklippssamling, s. 65).

Zigøinerbaronen hadde forholdsvis mange vanskelige sangpartier i forhold til mange andre operetter, noe blant annet Hjalmar Borgstrøm nevnte i sin kritikk:

Det er egentlig merkelig, at ikke “Zigøinerbaronen” tidligere har fundet veien til den gode operetteby Kristiania. Kanske har der været for vanskelig at besætte sangpartierne tilfredsstillende; thi der kræves ikke saa lidet. I den henseende kunde Opera Comique uden betænkelighed indlade sig paa opgaven, og forestillingen var i enhver henseende vellykket (Hjalmar Borgstrøm i *Aftenposten* 02.03.1919).

Det var stort sett enighet blant kritikerne om at Opera Comiques sangere hadde utført rollene sine godt med tanke på sangen. V. H. Siewers mente at nivået blant solistene stort sett var det samme: “Der er ingen av solisterne, som med det utprægede talents herskerret hæver seg op i ensembleret, men heller ingen som egentlig synker under niveauet” (*Morgenbladet* 02.03.1919). Sangernes ferdigheter som skuespillere kom tydeligere frem i operettegenren enn i operaene, blant annet fordi det var talt dialog. Kritikerne mente at flere av sangerne manglet endel når det kom til den sceniske fremstillingen av rollene, selv om de sang vakkert.

I det følgende vil jeg kort komme inn på hvordan kritikerne vurderte og beskrev sangerne i de største rollene, for å gi et bilde av hvordan de mente at Opera Comiques sangere “passet inn” og presterte i operetterrollene. Jeg vil også se på hvilken erfaring sangerne hadde fra scenen og spesielt fra operetter, og på hva slags stemmetype de hadde. Dette er, sammen med kritikkene av koret, orkesteret og regien, med på å gi et inntrykk av Opera Comique som operettescene.



Morgenposten 3. mars 1919

Hovedrollen som “Zigøinerbaronen” Sándor Barinkay ble sunget av Ørnulf Grimsgaard. Grimsgaard var indisponert på premieren på grunn av forkjølelse, så kritikken fra premiereforestillingen sier ikke mye annet om hans sangprestasjon enn at han var hes og hadde en matt klang på stemmen. Flere av kritikerne uttrykte skuffelse over dette, siden han tidligere i sesongen hadde gjort en “prægtig” innsats i *Evangelimanden*. Grimsgaard var en av de få sangerne i *Zigøinerbaronen* som hadde operetteerfaring fra før, da han hadde vært ansatt ved Centralteatret og Stavanger faste scene i flere år. Scenerutinen kom rollen til gode, mente Jens Arbo (*Tidens Tegn* 03.03.1919). Likevel virket Grimsgaard ikke helt sikker i rollen som sigøynarbaron, og var til tider stiv og anstrengt, ifølge både Arne Eggen og signaturen “vikar” (*Nationen* 03.03.1919, Opera Comiques utklippssamling, s. 63). Kritikerne var imidlertid enige om at Grimsgaard tok seg glimrende ut utseendemessig. Ulrik Mørk mente at det bare var synd at sangeren så klart viste at han var klar over dette selv (*Ørebladet* 03.03.1919).

Saffi, den kvinnelige hovedrollen, ble sunget av Margaret Adla Scholander. Scholander hadde mye erfaring fra opera og konserter i blant annet England, Tyskland og Sverige før hun ble ansatt ved Opera Comique. At hun i første rekke var opera- og ikke operettesanger viste seg i hennes rollefortolkning i *Zigøinerbaronen*, mente Gerhard Schjelderup: ”At hun ikke er skapt til operettesangerinde og skuespillerinde viser allerede den store, patetiske stemme hun har” (*Norske Intelligenssedler* 02.03.1919). De fleste kritikerne mente likevel at Scholanders parti i *Zigøinerbaronen* passet godt for henne, særlig sanglig. Saffis parti er også skrevet for en større og mer dramatisk stemme

enn det som er vanlig i operettegenren. Operetten ga derfor Scholander rik mulighet til å vise frem stemmen sin. Ifølge “C.p” sang hun med et varmt uttrykk og dramatisk kraft (Opera Comiques utklippssamling, s. 65). Etter sigøynervisen i første akt fikk hun langvarig applaus for åpen scene, så publikum var nok enige med kritikerne når det gjaldt Scholanders stemme (l.c.). Reidar Mjøen kritiserte imidlertid Scholanders diksjon, og mente at fokus hos mange av solistene i oppsetningen ikke lå på å formidle tekst, men på skjønnsang: ”[D]isse stemmebegavede mennesker tænker væsentlig paa, hvordan de skal faa t o n e r n e til aa lyde saa underskjønne som mulig” (*Dagbladet* 03.03.1919).



Frit. Flagstad og Hoff.

Morgenposten 3. mars 1919

Kirsten Flagstad sang rollen som svinerøfterens datter, Arsena. Dette er en typisk ungpikerolle for lett sopran, med enkelte utfordrende koloraturpartier. Flere av kritikerne mente at Flagstads lyse og friske stemme passet ypperlig til rollen, at hun spilte rollen med liv og lyst og at hun hadde et “tiltalende ydre Menneske” (“C.p.”, Opera Comiques utklippssamling, s. 65). Arsena var bare Kirsten Flagstads andre rolle på Opera Comique, og flere av kritikerne begynte nå å bli oppmerksomme på hennes potensiale som sanger:

Kirsten Flagstad viste sig at sitte inde med en musikalsk og teknisk sikker sangkunst; hun har en stor og meget vellydende stemme: det skulde ikke være urimelig at hun faar en stor fremtid som sangerinde, mens det er vanskelig at dømme om hendes dramatiske evner efter den intetsigende rolle hun igaar hadde (Arne Eggen i *Nationen* 03.03.1919).

Johannes Haarklou hadde også blitt mer og mer oppmerksom på Kirsten Flagstads “organ” og sangtalent, og kalte henne en “akvisisjon” for Opera Comique (*Morgenposten* 03.03.1919).

Sigrid Bakke hadde rollen som den gamle sigøynerkvinnen Czipra, og hennes mørke klang skal ha passet godt i denne rollen. Flere av kritikerne trakk frem hennes sangprestasjon som spesielt god: “Hennes for våre forholds store stemmeskjønnhet maatte berede en stor nydelse for enhver tilhører,” skrev Arne Eggen om Bakkes innsats i *Zigøinerbaronen* (*Nationen* 03.03.1919). Også Reidar Mjøen syntes at Sigrid Bakkes stemme lød “prægtig” i rollen, men mente at hun godt kunne uttalt teksten sin bedre (*Dagbladet* 03.03.1919). Svært mange av kritikerne mente at hun også hadde utformet rollen på en karakteristisk og vellykket måte.

Karl Johansen sang den komiske rollen som svinerøkten Kálman Zsupán. Johansen var Opera Comiques “komiker”, og hadde ofte de største komiske rollene i operaene og operettene Opera Comique satte opp. Han hadde erfaring både som skuespiller og sanger fra Trondhjems teater og Theatre Moderne (festskrift: 35). Kritikerne var ikke helt enige om hvorvidt hans rollefortolkning var vellykket eller litt overdreven, men de fleste mente rollen var morsomt spilt, om enn litt anstrengt. Få av kritikerne skrev om Johansens stemme, og ifølge Arne Eggen var sangen kanskje litt vel mye i overensstemmelse med rollens komikk, slik at det gikk på bekostning av skjønnsangen (*Nationen* 03.03.1919). Når *Zigøinerbaronen* utføres på tysk er det vanlig at denne rollen snakker og synger en bred “ungarsk” aksent, og i Opera Comiques norskspråklige versjon var dette erstattet med en bred nordnorsk dialekt. Ulrik Mørk mente denne dialekten passet dårlig til det ungarske miljøet i operetten, mens Arne Eggen skrev at spillet til Johansen og den gebrokne nordlandsdialekten var “ganske grisemorsomt” (*Ørebladet* 03.03.1919 og *Nationen* 03.03.1919). Det at Johansen, som var baryton, sang rollen som Zsupán tyder på at Opera Comique hadde transponert rollen ned i forhold til det originale leiet for tenor. Dette er en svært vanlig endring i partituret, så her var Opera Comiques oppsetning i tråd med vanlig oppføringspraksis (Lamb 2006 b).

Andre større roller var besatt med Magnus Andersen, Sigurd Hoff, Doris Haglund og Erik Jansson. Særlig Erik Jansson som grev Homonay fikk kritikernes oppmerksomhet. Han hadde ingen veldig stor rolle, men sang den ifølge Reidar Mjøen så vakkert at han påkalte publikums oppmerksomhet likevel (*Dagbladet* 03.03.1919). Også denne rollen

var sannsynligvis transponert ned til barytonleie fra originalen, skrevet for tenor, noe som også er en svært vanlig endring (Lamb 2006 b).

Fredag 14. mars var det delvis ny rollebesetning i *Zigøinerbaronen*, og denne gangen var det Erling Krogh som spilte tittelrollen. Reidar Mjøen mente at Erling Krogh så ut til å finne seg godt til rette i operettefaget, selv om han her og der sang og spilte “litt Wagner” når situasjonen fristet for sterkt. Sanglig var Krogh “aldeles fortreffelig” mente Mjøen, en bedre tenor hadde man nok ikke hørt i operette i Kristiania før (*Dagbladet* 15.03.1919). Også spillet til Krogh skal ha vært godt ifølge kritikken. Blant annet skrev Ulrik Mørk: ”Paa Forhaand har man jo litt vanskelig for at tænke sig ham som Operettehelt men hans fremtrædende Evne til at karakterisere hjalp ham over de første Pas i den lettere Genre” (*Ørebladet* 15.03.1919).

Samme dato som Erling Krogh overtok hovedrollen sang Ingeborg Sandvik rollen som Arsena for første gang, og Ivar Aasekjær overtok rollen som Ottokar. Sandvik og Aasekjær alternerte med Kirsten Flagstad og Sigurd Hoff som begge hadde større roller i andre operaer og operetter som gikk samtidig med *Zigøinerbaronen*. Både Sandvik og Aasekjær fikk gode kritikker for sine rollerfortolkninger, og kritikerne mente de passet godt til rollene både i stemme og fremstilling. Etterhvert overtok også Katinka Storm rollen som Saffi. Flere av Opera Comiques mest fremtredende sangere var altså innom roller i *Zigøinerbaronen*. En forestilling ble til og med spesielt annonsert med at de største rollene var besatt med så fremtredende sangere som Erling Krogh, Katinka Storm, Kirsten Flagstad og Sigrid Bakke.²⁹

5.2.2. Dirigent, orkester og kor

Zigøinerbaronen ble dirigert av Leif Halvorsen. Reidar Mjøen mente at Halvorsen ennå ikke hadde fått helt taket på verkets karakter:

Det er ikke let for en operascene pludselig aa slaa om til den lettere genre. Og *Zigøinerbaronen* er i sig selv ingen let opgave for en ny og urutinert scene som Opera Comique. Det er et stort apparat og et svært stof som her skal settes i sving paa en let og muntert grasiøs maate. Enkelte steder gik verket noget tungt igaaraftes. Det manglet endel av farten, av ledigheten, endel av vildskapen ogsaa, av zigøinerblodet. Det vil altsammen rette sig pent ved bedre indøvelse i stykkets egenartede tempo og karakter (*Dagbladet* 02.03.1919).

²⁹ 13.04.1919

Jens Arbo savnet mer smidighet og “pikanteri” i valsene, men mente at Halvorsen hadde fått utmerket virkning ut av orkesteret med mange fine detaljer (*Tidens Tegn* 03.03.1919). Gerhard Schjelderup mente derimot at Halvorsen dirigerte med rytmisk liv, og til tider med den rette ungarske glød (*Norske Intelligenssedler* 02.03.1919). Også flere av de andre kritikerne mente at Halvorsen stort sett hadde det temperamentet i fremføringen som *Zigøinerbaronens* miljø krevde. I kritikkene av forestillingen 14. mars 1919 skrev Arne Eggen at han nå merket stor forskjell fra premieren: ”Der er nu fart, liv og glans over det hele” (*Nationen* 15.03.1919). Det kan dermed se ut som at de kritikerne som håpet at forestillingen skulle bedre seg med litt tid fikk rett i disse antakelsene.

Zigøinerbaronen var instrumentert for et orkester omtrent på Opera Comiques orkesters størrelse, og vi ser derfor få kommentarer i kritikkene angående orkestrets størrelse eller besetning.³⁰ Ulrik Mørk var den eneste som kommenterte at orkesteret lød litt spinkelt, men mente likevel at det klang vakkert (*Ørebladet* 03.03.1919).



Tidens Tegn 3. mars 1919

Koret fikk stort sett gode kritikker for *Zigøinerbaronen*, men korklangen var ennå litt for fersk, mente Ulrik Mørk (ibid.). Arne Eggen påpekte at koret hadde en lei tendens til å komme i utakt med orkesteret, noe han mente at det også hadde gjort i tidligere forestillinger (*Nationen* 03.03.1919). Korsatsen i *Zigøinerbaronen* er ganske enkel og ofte dobles sangstemmene i orkesteret (Strauss 1948). Dersom koret ikke klarte å følge

³⁰ Operetten er skrevet for 2 fløyter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 4 horn, 2 trompeter, 3 tromboner, perkusjon, harpe og strykere.

orkesteret og dirigenten slik Eggen skrev, kan dette kanskje være fordi de var lite trent i å synge samtidig som de fulgte regi og spilte skuespill, eller de kan ha hatt vanskeligheter med å høre orkesteret godt nok.

5.2.3. Regi , scenografi og kostymer

Oppsetningen var regissert av Arne van Erpekum Sem. Van Erpekum Sem var utdannet operasanger, og hadde i flere år opptrådt på tyske operascener. Han var leder av Opera Comiques operaskole, og *Zigøinerbaronen* var den andre av to oppsetninger på Opera Comique der han hadde hovedansvaret for regien. I kritikkene av oppsetningen fikk van Erpekum Sem gode kritikker for sceneledelsen, og kritikerne mente han hadde hatt en vanskelig oppgave: ”Det er jo ikke saa let at forvandle operasangere til flotte skuespillere og skjælmske operettedivaer” (Gerhard Schjelderup, *Norske Intelligenssedler* 02.03.1919). Selv om resultatet av Opera Comiques første forsøk i operettegenren ikke var perfekt, mente kritikerne at regissøren hadde gjort det beste ut av de ressursene han hadde til rådighet:

Ledelsen, Hr. v. Erpekum Sem for scenens vedkommende, og Hr. Halvorsen i Orkesteret har ofret et kjæmpemessig Arbeide paa at blæse Operetteliv og Straussisk smidige Rytmer i de tunge og litet øvede Masser. Det lykkedes selvfølgelig ikke paa nogen helt tilfredsstillende Maate, detil er Materialet for ubearbeidet. Det kunde ikke undgaaes at der blev tat noksaa kluntet paa Musikken og temmelig keitet paa mange av Scenerne (Ulrik Mørk i *Ørebladet* 03.03.1919).

Man maatte beundre Arne van Erpekum Sems sceneledelse. Teatrets unge kræfter har jo endnu ikke megen rutine i den lette og muntre genre og man kan derfor ikke med en gang vente fuldkomne resultater. Netop denne operetten er en vanskelig nøt at knække for en nystartet scene. Zigøinerblodet pulserer heftig, temperamentet slaar ofte over i vildskap, miljøet kræver i det hele tat specielle forutsætninger med hensyn til spil, sang og utstyr. (...) Der var naaet svært langt i denne henseende, og det fortjener al anerkjendelse, at hele det store, endnu noget tunge apparat fungerte saa smidig som det gjorde (Jens Arbo i *Tidens Tegn* 03.03.1919)

I forhold til tidligere forestillinger på Opera Comique var det også skjedd forbedringer i regien: ”Der herskede liv uden uro – og der var givet afkald paa de mange umotiverede armbevægelser, som ved tidligere leiligheder har forstyrret indtrykket” skrev Hjalmar Borgstrøm (*Aftenposten* 02.03.1919). ”C.p.” mente at det både var en overraskelse og en fornøyelse å konstatere at de fleste sangerne spilte rollene sine på en så illuderende måte at det ikke virket ødeleggende for helhetsinntrykket (Opera Comiques utklippssamling, s. 65).

Daniel Schaub hadde scenografien på forestillingen, og Augusta Johannesén hadde koreografert ballettene. Dansen var “feiende flot”, mente kritikerne, men ingen av dem utdypet dette videre. Kostymene i oppsetningen var ifølge flere kritikere bedre enn det man tidligere hadde sett på Opera Comique:

Har man tidligere været kritisk likeoverfor Utstyret i de opførte Operaer, synes jeg der ingen Grund er til Klander over Lørdagsforestillingen i denne Henseende. Var der kanske ikke Silkedragter som var egne nok? Kort og godt, det var en Øienslyst at betragte de mange Agerende (Johannes Haarklou, *Morgenposten* 03.03.1919).

Kulissene var ikke like bra som kostymene, mente “C.p.”, som kritiserte teatermaleren for å lage for enstonig eller stilisert scenografi :

(...) Teatermaleren bør faa flere Farver paa sin Palet; Dekorationerne er vistnok i og for sig dygtig nok malet, men der er en Enstonighet i Farverne, som minder om den ældre Brüsseldorfermaner. Vi minner om f.Eks. 2den Akt i ”Evangeliiemanden”, hvor de 7 a 8 Huse man ser bærer Præget av at være opført av samme Bygmester og dekorert av den samme Maler med den samme Farve paa alle Husene (Opera Comiques utklippssamling, s. 65).

Dette sitatet kan tyde på at kritikeren vurderte kvaliteten ut fra et kriterium om at kulissene skulle være mest mulig virkelighetstro og realistiske. Vel så viktig var nok forventningen om at operettene skulle være fargerike, og behage og underholde publikum med ytre prakt, komikk og fengende musikalske enkeltnummer. Gerhard Schjelderup pekte på hva det var publikum ønsket seg av operettene: “[K]ostumer og fyrige [sic] danserinder, kjæle elskovsscener paa balkoner og i zigeunerleirene, smægtende melodier, vuggende valserytmer, seiersrus og kvindelige soldater, kort sagt alt det som skaper en stor publikumssukces” (*Norske Intelligenssedler* 02.03.1919). Han mente at *Zigøinerbaronen* hadde “virket berusende” på tilskuerene, siden denne operetten ga rike muligheter for å vise frem mange slike elementer.

5.3. KRITIKERNES HOLDNINGER TIL OPERETTEN

I tillegg til at kritikerne skrev om hvordan Opera Comiques krefter hadde fremført *Zigøinerbaronen*, skrev de også ganske mye om verket, komponisten og operettegenren i kritikkene sine. Det er særlig i disse delene av kritikkene at kritikernes holdninger til operettegenren kom til uttrykk, enten ved at de skrev direkte hvordan de forholdt seg til genren, eller ved at ordbruk og sammenligninger avslører holdningene til musikken og genren. I det følgende vil jeg derfor først se på kritikernes omtale av *Zigøinerbaronen*

som verk, så på omtalene av komponisten og til slutt hva kritikerne skrev om operettegenren generelt.

Kritikernes holdninger kan sees som uttrykk for smaksdommer innen en ganske liten, men betydningsfull gruppe mennesker, med preferanser som delvis skilte seg fra det store publikums smak. Jeg vil derfor også se på publikums mottakelse av *Zigøinerbaronen*, så vidt som det finnes kilder til denne. Jeg vil så problematisere forholdet mellom kritikernes og publikums smak ved å knytte an til noen begreper fra kultursosiologisk teori. Her vil jeg blant annet komme inn på begrepspar som “høy” og ”lav”, “lett” og “tung” kultur, og kunst og underholdning .

5.3.1. ”Høy” eller ”lav” kultur?

Kulturen og kunstlivet vil alltid være preget av det samfunnet det eksisterer i, og preferanser i forhold til bruk av kultur og fritidsaktiviteter vil variere i forhold til klasse eller sosialt lag. Et typisk skille i denne forbindelse er skillet mellom den “høye” og den “lave kulturen, og de muligheter ulike grupper har til deltakelse i de ulike formene for kulturell virksomhet. I følge Østerberg er skillet mellom høyere og lavere kulturelle former rett og slett et skille mellom det enkle og lette og det som er mer sammensatt og krevende (Østerberg 1997:19). Tilegnelsen av den høyere kulturen skjer gradvis, gjennom tilegnelse av stadig mer kompliserte kulturuttrykk. De som tilhører grupper som er velstående eller innehavere av mye av det Bourdieu (1995) kaller kulturell kapital, har lettere for å tilegne seg den høyere kulturen, blant annet gjennom fortrolighet til denne kulturen siden barndommen. Dermed får oppslutningen om de høyere kulturelle formene en skjev fordeling i forhold til befolkningens sammensetning. Man kan også si at innholdet i kunsten gir uttrykk for ulike gruppers interesser, noe som også virker med til å gi deltakelsen et skjevt befolkningsmessig preg. Et eksempel på dette kan være at et teaterstykke gir uttrykk for problemstillinger som er interessante for visse sosiale grupper, men som virker ekskluderende eller ikke angår andre sosiale grupper.

I *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften* kaller Pierre Bourdieu de handlemåter og preferanser en person har innenfor det kulturelle feltet habitus (Bourdieu 1995). Habitus er altså summen av de valgene de sosiale aktørene tar i forhold til en hel rekke praksisområder, for eksempel hva slags mat man lager, hvilke fritidsaktiviteter man deltar i eller hvilken musikk man liker. Bourdieu peker på at

habitus er avhengig av klasse og mengden av ulike typer kapital; kulturell, økonomisk og relasjonell. Han deler samfunnet (det franske samfunnet i 1970-årene) inn i tre hovedgrupper eller klasser; den herskende klasse, småborgerskapet og den folkelige klassen. Den herskende klasse er den som til enhver tid definerer hvilke trekk ved habitus som virker distingverende, det vil si at de virker som adskillende tegn mellom de ulike sosiale gruppene. Selv om Bourdieus undersøkelser gjelder 70-tallets Frankrike, mener jeg at enkelte av hans hovedprinsipper også kan være relevante for å si noe om sider ved kulturlivet i Kristiania omkring 1920. For det første peker Bourdieu på sammenhengene mellom kulturelle preferanser og sosial klasse. I et klassesdelt samfunn som Kristiania på Opera Comiques tid vil dette være relevant, og sannsynligvis ha betydning for hvem og hvor mange som var publikum på ulike typer forestillinger. For det andre viser Bourdieu hvordan den herskende klassen er den som definerer hvilke typer kunst og kultur som virker distingverende. Dette kan sees i sammenheng med musikkritikernes omtaler av ulike typer musikk, som i tildels sterk grad er preget av at kritikerne representerer smaken til den klassen som var dominerende, i hvertfall på det kulturelle området. Knut Kjeldstadli peker blant annet på hvordan kulturen virket som et skille mellom de samfunnsgruppene som hadde dannelse og de som ikke hadde det i Kristiania i tiden rundt første verdenskrig. Det han kaller ”Kulturelle portnere” sørget for at de som ikke hadde dannelse ikke fikk innpass i visse kretser. For eksempel var det en ballettskole på Frogner som kun tok opp elever hvis foreldre uttalte *ballett* med trykk på siste stavelse (Kjeldstadli 1990, s. 80).

Operaen er tradisjonelt en institusjon som i ganske stor grad virker distingverende for den som deltar i denne kulturformen. Det er vanlig å regne opera som en ”høy” form for kultur, selv om det også finnes skiller innad i genren i forhold til hvilke typer verk som er de mest ”høyverdige” eller distingverende. Disse skillene innad i genren vil også stadig være i forandring, for eksempel ved at representanter for den dominerende smak gjenoppdager komponister eller musikkhistoriske perioder som tillegges særlig verdi.

Operette har ikke vært regnet som en like ”høy” form for kultur som opera. Operettegenren er i mye større grad enn operaen innrettet på å underholde publikum, og inneholder humoristiske innslag og rollefigurer, imponerende vokaloppvisninger og umiddelbart gjenkjennelige og fengende melodier. Også handlingene i operettene er lagt opp for å underholde og more, med en mengde rollefigurer, forvekslinger, forviklinger og ”pikante” detaljer. Bourdieu nevner blant annet det å like operetter som

et eksempel på en smak eller kulturell habitus som er typisk for den franske småborgeren (Bourdieu 1995, s. 313f). Den småborgerlige smak kjennetegnes av “den gode viljen” som småborgeren på vei oppover investerer i lavere former for legitime kulturelle virksomheter eller goder. Småborgeren er fylt av ærbødighet overfor kulturen, skriver Bourdieu, men gjør ofte “gale” valg på grunn av den ukritiske ærbødigheten, som:

(...) får en til å ta operette for å være “stor musikk”; populariseringer for vitenskap; imitasjoner for ekte varer – og den finner i en slik falsk identifisering som på én og samme tid er bekymret og skråsikker, kilden til en tilfredsstillelse som har litt av følelsen av å være distingvert (l.c.).

Hvis en ser dette i forhold til operettegenren, så er det ofte slik at operettene spilles på “riktig” arena, nemlig operahuset, men de forbindes likevel med en “lavere” kultur enn opera. Småborgeren vil dermed lett få følelsen av å være distingvert ved å være publikum på en operetteforestilling, selv om dette ofte vil bli sett ned på av representanter for den dominerende smak.

I tillegg til skillet mellom “høy” og “lav” kunst og kultur kan man også skille mellom om man ser på et kulturuttrykk som kunst eller som underholdning. Her er det til en viss grad snakk om to ulike måter å se på bruken av kulturen på, men det er også tradisjonelt et skille mellom kulturformer som hovedsaklig defineres som underholdning, på Opera Comiques tid var dette for eksempel varieté og kinematograf, og former som hovedsaklig defineres som kunst, for eksempel billedkunst og klassisk musikk. Begrepet underholdning er knyttet til fritiden og til former som skal virke adspredende og ikke utfordre tilskueren for mye.³¹ Slik kan man kanskje si at smaken for underholdning kan sees som en del av det Kant kaller “sansenes smak”, mens kunst er mer knyttet til Kants “refleksjonssmak” som innebærer avvisning eller til og med avsmak for det som er “lettvin” og som appellerer til lysten (ibid., s. 252f).

I avsnittene under vil jeg først kort komme innom kildene til publikums mottakelse av *Zigøinerbaronen*, før jeg går inn på kritikernes utsagn om komponisten, verket og genren. Jeg vil her særlig ha fokus på kritikerne som representanter for den dominerende smak, som del av “kultureliten”, og se på hvordan de omtaler og bedømmer forestillingen og operettegenren generelt. Spesielt interessant er også de få

³¹ Begrepet underholdning ble først utbredt på 1800-tallet. Zerlang (1989) ser dette i sammenheng med det industrielle gjennombruddet og den nye delingen mellom arbeid og fritid dette medførte for arbeiderne.

stedene i kildematerialet der kritikerne omtaler publikums smak og reaksjoner på verket. Her er det for eksempel spennende å se om kritikerne distanserer seg fra publikums smak eller om de identifiserer seg med den.

5.3.2. Publikums mottakelse

Det er dessverre ikke mange kilder til publikums mottakelse av Opera Comiques forestillinger, eller til hvem det var som var publikum på disse forestillingene. I enkelte av kritikkene ble det skrevet litt om hvordan publikum hadde tatt imot forestillingen, om stemningen i salen og om applausen. Noen ganger nevnte anmelderne det i kritikken om forestillingen var utsolgt, i andre tilfeller nevnte de det hvis det var uvanlig lite publikum i salen. Også billettprisene og det antall forestillinger en oppsetning fikk, kan si oss noe om publikums mottakelse av oppsetningen, siden dette gir en indikasjon på besøkstallene og dermed på om oppsetningen var populær blant publikum. Til hvem som gikk på Opera Comiques forestillinger har jeg bare sekundære kilder, det vil si beretninger om byens befolkningssammensetning og sosiale forhold og om tilstrømningen til andre kunstinstitusjoner (Kjeldstadli 1990, Lindanger 1997).

I følge kritikkene ble *Zigøinerbaronen* tatt godt imot av publikum, og flere kritikere kunne rapportere om langvarig bifall, både etter hver akt og for åpen scene. Signaturen “C.p” kunne fortelle at “Jubelen stod høit i Taket”, og forklarte dette med at dette var første gang Kristianias publikum hadde fått høre operette fremført av “virkelig habile sangere” (Opera Comiques utklipssamling, s.65).

Ifølge Ulrik Mørk var premiereforestillingen av *Zigøinerbaronen* utsolgt (*Ørebladet* 03.03.1919) I en senere kritikk står det at Opera Comique hadde vist rød lykt, tegnet på at forestillingen var utsolgt, både på *Zigøinerbaronen* og på *Cavalleria Rusticana/Bajazzo* de siste kveldene (Reidar Mjøen i *Dagbladet* 15.03.1919). Vi kan derfor regne med at oppsetningen dro godt med publikum, i hvert fall i den første perioden den ble spilt.

I annonsene før premieren ble det oppgitt at *Zigøinerbaronen* ble gitt til “sedvanlige operapriser”. Det var tradisjonelt billigere billetter på operetteforestillinger enn på operaer, så det måtte presiseres i annonsene at prisen var den samme som på operaforestillingene. Kun de siste fem forestillingene ble gitt til nedsatte priser. Det at prisen ikke ble satt ned før lenge etter premieren er også et tegn på at *Zigøinerbaronen* var populær blant publikum. Dette underbygges også av at operetten gikk to ekstra

ganger etter at den ifølge annonsene hadde gått for siste gang. Denne gangen ble det annonsert med at operetten gikk “absolutt sidste gang”. Operaforestillinger hadde tradisjonelt dyre billetter. Opera Comiques billetter lå på omtrent samme prisnivå som Nationaltheatrets operaforestillinger (Kilde: *Nationaltheatrets plakater*). De billigste billettene på Opera Comique, ståplass i balkong, kostet 2 kr, og på forestillinger med lave priser 1 kr. Dette var noe høyere enn tilsvarende billetter i Nationaltheatret, men kan komme av at Opera Comique hadde langt færre plasser i salen enn Nationaltheatret. Konserter og talt teater var billigere enn operaforestillinger, og mer folkelige forlystelser, som kinematograf og varieté, hadde enda lavere prisnivå. Gjennomsnittlig pris på kinoforestillinger i 1919 var 0,91 kr (Disen 1997). Lindanger beskriver hvordan varieté og kinematograf var regnet som folkelige forlystelser, og da de billigste billettene i Opera Comique ikke var betydelig dyrere enn for eksempel et kinobesøk vil ikke billettprisene alene ha virket ekskluderende på mennesker fra lavere sosiale lag (Lindanger 1997, s. 130). Men andre sider ved det å gå på operaens forestillinger, for eksempel forventninger til antrekk og oppførsel, kan ha virket ekskluderende. Fra beretningene om Opera Comiques festforestillinger og premierer ser vi at byens elite, inkludert hoffet, ofte var blant publikum, iført silkekjoler og kjole og hvitt. Også Kjeldstadli beskriver teatergang som en del av elitens livsførsel, og viser blant annet til at teatret hadde få billige ståplasser, noe som signaliserte at folkets brede masser ikke var tenkt å være tilstede på teatrets ordinære forestillinger (Kjeldstadli 1990, s. 246). Terskelen til Opera Comique kan kanskje ha vært noe lavere enn til Nationaltheatret på grunn av at bygningen og utsmykningen av den var enklere og mindre fornem, og på grunn av operaens unge personale og ledelse. Likevel rettet Opera Comique seg mot mye av det samme publikummet som Nationaltheatret, noe som for eksempel gjenspeiles i billettpriser og repertoar.

Det at billettprisene var de samme på operaene og operettene på Opera Comique kan være et tegn på at det ikke var noen klar forventning til at det var en annen publikumsgruppe som skulle “lokkes” til operetteforestillingen med overkommelige billettpriser. Først i august 1920 innførte Opera Comique differensierte priser for henholdsvis opera og operette, og operettebillettene kostet da ca. 50 øre mindre enn billettene til operaforestillinger.

Ifølge Solbrekken var det stadig kø av ungdommer i trappen som førte opp til Opera Comiques balkong, og det var ofte de samme personene i køen kveld etter kveld. En

fikk til og med tilnavnet “Balkong-Kristian”, fordi han alltid var først i køen (Solbrekken 2004, s. 94). Ut fra dette kan det se ut som om de billigste billettene gjorde det mulig for musikkinteressert ungdom å gå på Opera Comiques forestillinger, gjerne gjentatte ganger.

Ut fra kildene om publikum er det særlig beretningene om et spesielt trofast publikum som utmerker seg. Alexander Várnay uttalte seg om dette i et intervju rett før Opera Comiques avskjedsforestilling:

Og med hensyn til publikum har jeg opriktig talt været meget fornøiet. At det var lidet er en anden sag. Det har ialfald været trofast. Altid har jeg set kjendte ansigter. Aften efter aften har de samme mennesker kjøbt sine billetter. De er kommet 12 og 14 ganger for at høre den samme opera. Og jeg har set enkelte af dem dem gennem alle sæsoner. De har fulgt operaen trofast paa trods af tidernes store omskiftelighed og som følge deraf deres egne forandrede økonomiske forhold. De begyndte i orkesterplads, flyttede derfra til frontbalkonen og sad tilslut paa sidebalkonen. De svigtede ikke (*Aftenposten* 30.08.1921).

Fra de få kildene vi har kan det altså se ut til at *Zigøinerbaronen* var godt besøkt av publikum, noe som tyder på en god mottakelse. Dette støttes av at det også finnes gode kilder på at kristianiapublikummet hadde tradisjon for å gå mye på operetter. Både tiden før og etter Opera Comique var i drift omtales av Børre Qvamme som blomstringsperioder for operettegenren i Kristiania, særlig på grunn av de mange gode sangerne som var tilgjengelige (Qvamme 2004, s. 245ff og s. 331ff). Hjalmar Borgstrøm skrev i sin kritikk av *Zigøinerbaronen* om “den gode operetteby Kristiania” og også signaturen “Vikar” mente at operettegenren stod særlig høyt i kurs blant publikum i Kristiania (*Aftenposten* 02.03.1919, Opera Comiques utklippssamling, s. 63).

Publikum var også begeistret for andre av Johann Strauss’ operetter. Våren 1919 gikk Straussoperetten *Flaggermusen* på Centralteatret, og det hadde den gjort helt siden mai året før. Kristianiapublikummet så ikke ut til å gå lei av denne operetten, som også hadde vært en kjempesuksess i 1909 og 1913 (Qvamme 2004:301). Det er nok trolig at operaens ledelse hadde dette i bakhodet og dermed regnet med stor publikumstilstrømning når de valgte å sette opp *Zigøinerbaronen*. Senere spilte Opera Comique to andre operetter av Strauss: *1001 Nat* og *En nat i Venedig*. Disse to oppsetningene ble også noen av de mest populære og mest spilte oppsetningene på Opera Comique.

Hva var så de profesjonelle musikkritikernes holdning til operettegenren? I kritikkene av *Zigøinerbaronen* kan man både direkte og indirekte lese om de enkelte kritikernes holdninger både til verket og til komponisten. Fordi *Zigøinerbaronen* var den første operetten Opera Comique spilte, var det for mange av kritikerne også naturlig å kommentere operettegenren generelt. Kritikkene av *Zigøinerbaronen* er både færre og kortere enn kritikkene av *Tannhäuser*, men materialet er likevel en fin kilde til å se på noen av de holdningene som fantes i forhold til operettegenren på denne tiden. I de kommende avsnittene vil jeg gå inn på de delene av kritikkene der kritikerne uttalte seg om genren, verket og komponisten, og se disse utsagnene som kilder til forholdet mellom publikum og kritikernes smak. Dette vil så danne en bakgrunn for videre drøfting av Opera Comiques forhold til viktige strømninger i tidens musikk- og kulturliv i det siste kapitlet.

5.3.3. Kritikernes holdninger til verket

Beskrivelsene av verket la vekt på at *Zigøinerbaronen* i musialske stil lå svært tett opptil den komiske operaen. Dette ble fremhevet som en positiv kvalitet ved stykket. Ifølge “C.p.” var det en tilfældighet som hadde gjort at *Zigøinerbaronen* til slutt hadde blitt en operette og ikke en opera. Handlingen var derimot mer i tråd med operetten, mente han:

Indholdet er ikke netop tyndt, men det er daarlig tilrettelagt uden større dramatisk Liv og spændende Utvikling; den kunde forsaavidt likesaa gjerne slutte med første eller anden Akts siste Scene, som med tredje Akt, som desuten i sig selv kun er en et avsluttende Tablou (Opera Comiques utklippssamling, s.64-65).

Arne Eggen mente også at det operaaktige tilsnittet i de to første aktene av *Zigøinerbaronen* gjorde den operettemessige avslutningen “en smule forunderlig” (*Nationen* 03.03.1919).

I beskrivelsene av musikken i *Zigøinerbaronen* kom kritikerne inn både på den typisk “Strausske” valsemusikken og på de folkloristiske elementene i musikken. Arne Eggen beskrev den typiske wienermusikken i *Zigøinerbaronen* slik:

Ikke mindst i “Zigøinerbaronen” bærer musikken præg av “livets ret”. Det gjælder de egne wienermelodier – for at ta disse først. Her føler man jo denne forunderlige blanding av borgerlig sedvane og individuel trang. Av traditionsmessig bundethet og løssluppen frihet. Av takkelig nøisomhet og av tonende og ubændig pragtglæde (l.c.).

Den mer folkløstiske musikken i *Zigøinerbaronen* ble utførlig kommentert av kritikerne. I beskrivelsene av denne musikken dro flere kritikere også inn forhold knyttet til “folkesjel” eller rase. Den som gikk lengst i beskrivelsene i dette henseende var Arne Eggen:

Men et andet drag bæres ogsaa frem gjennem dette stykke, det er folketonens og zigøinermelodiens brøndtype dunkelhet og melankoli. De dumpe aaretag av stammens roen frem gjennem mørke, længsel og drøm. Hvem vilde kunne gi disse “folklore” melodier en mere egte, hjertesaa og stammeegen harmonitiation end Strauss har gjort det i “Zigøinerbaronen”? (l.c.).

Eggen mente altså at sigøynermusikken uttrykte en spesielt “stammeegen” kvalitet, preget av mørke, melankoli og længsel. Dette stemmer overens med tradisjonelle syn der det østlige eller orientalske representerer det irrasjonelle, det mystiske og det mørke, mens den vestlige kulturen representerer fornuft, lys og rasjonalitet. Et slik vestlig syn på den østlige og fremmede kulturen faller innenfor det Edward W. Said (1994) kaller orientalisme, og kjennetegnes blant annet av at en i Vesten definerer Orienten som “det andre” gjennom kulturelle stereotyper (Locke 1993, s. 49). I forhold til Strauss musikalske karakterisering av *Zigøinerbaronen*s sigøynermiljø, mener jeg at det er mulig å bruke betegnelsen orientalistisk, begrunnet i at sigøyneren for 1800-tallets publikum representerte “det Andre”, for eksempel i forhold til rase (Lindenberger 1998, s. 182).

Den folkløstiske og sigøynersinspirerte musikken hadde vært særlig på moten på midten av 1800-tallet, og selv om enkelte av kritikerne på Opera Comiques tid mente denne stilen var en smule oversentimental og forslitt hadde den nok fremdeles en viss tiltrekningskraft både på publikum og kritikere. Svært mange av de mest populære operaene og operettene på denne tiden var fremdeles lagt til eksotiske, gjerne østlige kulturer, noe som ga gode muligheter til å vise frem flotte kostymer, “eksotiske” dansenumre og komiske figurer knyttet til stereotyper om raser og nasjonaliteter.

Det var også kritikere som mente at det ungarske miljøet og sigøynerkulturen var i ferd med å bli for klisjépreget til å fortsette å fascinere. “De, som har sat tillivs med og uten paprika baade lunch, diner og souper av de senere aars Wieneroperetter, vil dog vel finde, at det ungarske milieu for oss nordboer har tapt sin eksotiske charme. Det begynder at bli skablon,” skrev Valentin Siewers i *Morgenbladet* om Opera Comiques oppsetning *Lille Lerke* som var lagt til et lignende miljø som *Zigøinerbaronen* (Opera

Comiques utklippssamling, s.137). I kritikken av *Zigøinerbaronen* skrev Siewers at han syntes operetten inneholdt “adskillig godtkjøpssentimentalitet” (*Morgenbladet* 02.03.1919). Jens Arbo mente at *Zigøinerbaronen*: “koker (...) suppe paa den sedvanlige rørende zigøinerromantik” (*Tidens Tegn* 03.03.1919). Sitatene viser at både det folkloristiske ungarske og det sigøynerinspirerte miljøet hadde mistet noe av tiltrekningskraften hos noen av kritikerne, selv om det fremdeles så ut til å interessere andre aviskritikere og det brede publikummet.

5.3.4. Kritikernes holdninger til komponisten

Flere av kritikerne skrev ganske mye om komponisten i kritikkene av *Zigøinerbaronen*. De viste blant annet til Strauss’ musikalske stil og til andre kjente stykker han hadde skrevet, og flere av disse avsnittene har en stil som bærer preg av å være “folkeopplysning”, noe som var ganske vanlig i musikkkritikkene fra denne tiden. Kritikerne fremhevet særlig at Strauss var “valsekongen” fremfor noen. “C.p” skrev til og med en detaljert beskrivelse av wienervalsens opprinnelse og utvikling, som opptok over halvparten av den ganske lange kritikken han skrev etter premieren på *Zigøinerbaronen* (Opera Comiques utklippssamling, s. 64f). Beskrivelsene av Strauss’ musikk viser kritikernes holdninger til denne typen musikk. Blant annet var Gerhard Schjelderups beskrivelse ganske typisk:

Johan Strauss er som bekjent, i sin genre en genial kunstner. Han er vistnok ofte temmelig banal, hvad selve idéene angaar, men han forstaar at servere dem paa en saa pikant maate, at det hele allikevel virker bedaarende. Hans rytmiske liv, hans fine og ofte originale behandling av orkesteret, dertil en utpræget sans for farve og harmoniske overraskelser og en rik melodisk skaperevne gjør ham til en av operettens stormestre. Han er ikke saa eggende og morsom som Offenbach, men fornemmere, naivere og sanseligere (*Norske Intelligenssedler* 02.03.1919).

Schjelderup kom i dette sitatet inn på flere poenger som også andre kritikere fremhevet: Strauss’ orkesterbehandling, de innsmigrende melodiene og det rytmiske drivet, både i valsene og i den sigøynerinspirerte musikken. Kritikerer fremhevet Strauss som genial i sin genre, og pekte dermed på skillet mellom “den lette” og “den tyngre” genre. Dette ble forsterket ved bruken av ord som “banal”, “bedårende” og “sanselig” i beskrivelsen av komponistens musikk. Ulrik Mørks beskrivelse av komponisten inneholdt mye av det samme:

Det er som han har Lommerne fulde av brillante Ideer, og han øser gavmildt ut i Øst og Vest av sin frodige Fantasi og sin stenrike melodiske

Aare. Snart møter man Operettens flotte Pikanteri, snart er man helt inde paa Operaens solidere Grundlag (*Ørebladet 03.03.1919*).

Flere kritikere fremhevet også at til og med “saa alvorlige musikere” som Wagner og Brahms “i høye toner” hadde berømmet Strauss’ genialitet på wienervalsens område:

Strauss henrykket baade en Brahms, Bülow og Wagner ved sin fine Orkesterklang, pikante Rytmi og sprudlende Opfindelse, en Urmusik, som ikke har kastet sig i Armene paa den brutale Sentimentalitet, men forblir enkel og naturlig (*Musikbladet 1919*, s. 76).

Her ga kritikerne Strauss’ musikk anerkjennelse gjennom å referere til komponister som det var mer legitimt for kritikerne å knytte seg til.

Flere kritikere omtalte altså Strauss som “genial”, men de fremhevet at det var i “de lettere genre” eller “på wienervalsens område” at denne genialiteten hørte hjemme. Synet på komposisjonsprosessen var også et helt annet enn det vi så i forhold til Wagner i forrige kapittel. Strauss hadde “lommene fulle” av musikalske ideer, og geniale melodier og valser “drysses ut av ermene hans”. Dette skiller seg klart fra kritikerens beskrivelser av Wagner som jeg så på i forrige kapittel, der komposisjonsprosessen blant annet ble beskrevet som en kamp mellom “Titanen” og hans materiale. Kritikkene viser dermed to helt forskjellige syn på de to komponistene og på musikken deres.

I forhold til synet på Johann Strauss d.y. som komponist er Arne Eggens kritikk spesielt interessant. Eggen redegjorde for sitt syn på komponisten på en måte som jeg tror var typisk for mange av kritikerne, selv om ingen av de andre skrev det i klartekst som Eggen:

Det er litt pudsigt med Johann Strauss. Vi har lyse og lyksalige minder fra barndommen om hans ”An der schönen blauen Donau”, ”Künstlerleben”-vals og alle de andre. Fest og lykke stråler ut fra rytmer og melodier. (...) Det er varmt og vakkert, ureflektert og lykkelig. Saa kommer en tid da man reviderer sine begreper og mener at burde bry sig mindre om denne musikalske umiddelbarhet og livsglæde. Man kan komme saa dypt ned eller saa høit op at man helst vil utslætte Johann Strauss av de virkelige komponisters tal; med et storartet snobberi synes man Richard Strausz [sic] har ikke saa liten grund til at genere sig over navnefællesskapet. Men der kommer atter en tid, hvor man tar sig til at revidere paany. For det er jo ikke sikkert likevel, at det altid er saa stort, det store, - og saa smaat, det smaa. Det skulde ikke forundre mig, om den gamle Johann Strauss en gang kom til at gjenopstaa og bli betragtet som en av de faa musikkunstnere, hvis verker er uløselig knyttet med levende liv, - som har det lynsnare øieblikks evighet over sig. Dokumenter fra de levende øieblikke. Puls- og temperaturtabeller

med finere kurver enn noen videnskabelighet kan opvise (*Nationen* 03.03.1919).

Eggen fremholdt altså verdien av det enkle og lett fengende, selv om dette ikke alltid var forenlig med en mer “alvorlig” holdning til kunsten og opprettholdelsen av et skille mellom den “store” og den “lille” musikken. I sitatet trakk Eggen blant annet frem hvordan Strauss’ musikk var knyttet til det levende, det kroppslige og til øyeblikket. Her kan vi se en parallell til argumentene Nietzsche brukte i sitt angrep på Wagner i *Der Fall Wagner* (Nietzsche 1992). Nietzsche fremhevet det levende, det naturlige og muntre i musikken, som han blant annet fant i Bizets *Carmen*, og angrep det dekadente, innestengte og kunstige i Wagners musikkdramaer. Selv om Eggen ikke direkte viser til denne argumentasjonen i sin kritikk, og heller ikke tar avstand fra Wagner, noe hans kritikker av *Tannhäuser* tydelig viser, ser vi i sitatet ovenfor en villighet hos kritikeren til å bedømme den “lette” musikken ut fra egne kriterier, og til å kunne sette pris på musikken på denne bakgrunnen.

Eggens sitat er viktig fordi det peker på de holdningene som fantes i Kristianias musikkliv til de ulike komponistene og genrene. For eksempel er beskrivelsen av “snobberi” i forhold til hvilken musikk man kunne like uten å “genere seg” typisk. Vi ser her at Richard Strauss musikk trekkes frem som en mulig motsats til Johann Strauss’ valser og operetter, noe som stemmer godt med det øvrige inntrykket av preferansene innen byens musikkliv.

Man kan også tenke seg at Eggen, som representant for den dominerende smak, stod i en posisjon der han kunne gi uttrykk for et noe avvikende syn på musikken, slik han gjorde i sitatet ovenfor. Eggens understreking av verdien i den lette og levende musikken kan også sees i sammenheng med den økte interessen for Mozarts musikk som vi begynner å se på denne tiden, som blant annet viste seg i Opera Comiques repertoar.

5.3.5. Kritikernes holdninger til operettegenren

I tillegg til de mer spesifikke utsagnene om selve verket og komponisten inneholder kritikkene av *Zigøinerbaronen* vurderinger av operettegenren, der kritikerne i stor grad “tonte flagg” i forhold til sitt eget syn på genren. Disse utsagnene er kanskje særlig interessante fordi enkelte av kritikerne her klart skilte mellom hva som ble definert som

god og dårlig musikk eller musikkteater, og på denne måten distanserte seg fra publikums smak.

I kritikernes omtaler av *Zigøinerbaronen* kommer en god del av holdningene de forskjellige kritikerne hadde til operetter ganske klart frem. Blant annet åpnet Reidar Mjøen sin kritikk med å slå fast at: "[d]e virkelig gode verker er sørgelig faa i operettelitteraturen" (*Dagbladet* 03.03.1919). Selv om kritikerne i stor grad stilte seg negative til genren i seg selv, var de ikke så negative til *Zigøinerbaronen*, med begrunnelsen at dette verket i stil og oppbygning lå svært nært den komiske operaen. Johannes Haarklou skrev i sin kritikk: "Er det saa at Komponisten hadde bestemt sig for at behandle "Zigøinerbaronen" som Opera, maa det beklages at han ikke gjorde det, han har nemlig været en altfor begavet Musiker til at bli hængende i Operetten" (*Morgenposten* 03.03.1919, min utheving). Haarklou spurte seg om hvorfor *Zigøinerbaronen* ikke hadde blitt spilt i Kristiania tidligere, og benyttet deretter sjansen til nok et utfall mot operettegenren generelt:

Hvad kan Grunden dertil være? Anses musikalsk Banalitet uundværlig i en første Klasses Trækplasteroperette? Isaafald holder "Zigøinerbaronen" ikke Maal, for Musikken i den er alt annet end banal. Den er likefrem talentfuld (ibid.).

Også Jens Arbo kom også med utfall mot de moderne operettene, samtidig som han fremhevet at *Zigøinerbaronen* derimot var en stilfull og verdig operette:

Den er ihvertfald høit hævet over den moderne pseudo-operette, det sedvanlige fabrikmæssige potpourri av plathet, frivolitet og kjedsomhet, som er befængt med en vederstyggelighet av "slagere" og som oftest utarter til grotesk akrobatik eller smakløse variete- og kinoeffekter (*Tidens Tegn* 03.03.1919).

Det Arbo og mange av de andre kritikerne hadde imot de moderne operettene var at de i stor grad bestod av "effekter" og at de var kunstige og affekterte. I motsetning til dette stod den naturlige sjarmen i de gode operaene og operettene. Den negative holdningen til slike "varieté-effekter" viser den skolerte anmelderens forakt mot mer folkelige og sensasjonspregete underholdningsformer. I kritikken fra denne tiden er også "kinodrama" eller "kinoeffekter" gjennomgående brukt på en negativ måte, som en måte å betegne overdrevne virkemidler, blodig og/eller frivol handling og fokus på

tekniske effekter.³² At en del av kritikerne angrep “det frivole” i de moderne operettene kan forklares med at dette var nok en “billig” effekt for å oppnå publikums gunst. Siewers mente at Opera Comiques oppsetning av *Zigøinerbaronen* hadde holdt seg unna slike plattheter, og at operetten hadde beholdt sin friske, utvungne naturlighet (*Morgenbladet* 02.03.1919). I tillegg var oppsetningen tilfredsstillende i forhold til “de frivole” elementene, mente Siewers: ”Vanvid og skamløshet er ikke anvendt, og mindreaarige gullaschbaroner vil søke forgjæves efter en saadan balletutstilling av kjød, hvorom Paul Lindau engang vittig bemerket: Das ewig Weibliche zieht sich nicht an” (l.c.).

Handlingene i operettene, som ofte var usammenhengende og springende, var også gjenstand for mye harselas i kritikkene. Dette gjaldt også til en viss grad mottakelsen av *Zigøinerbaronen*. Selv om musikken holdt mål var *Zigøinerbaronen* en typisk operette når det kom til librettoen, mente Gerhard Schjelderup: ”Over teksten er det heldigst at brede ”kjærlighetens slør”. Den er ualmindelig vrøvlet” (*Norske Intelligenssedler* 02.03.1919). Når de opptredendes tekstuttale i tillegg hadde vært dårlig, ble det ekstra vanskelig å forstå handlingen, skrev Reidar Mjøen: “Selv i det vrøvl, som operetter alltid er, vil man gjerne merke en traad” (*Dagbladet*, 03.03.1919).

I kritikkene av *Zigøinerbaronen* ser vi klarere enn for eksempel i kritikkene av *Tannhäuser* at kritikerne stilte spørsmål ved, eller hevet seg over, publikums smak. Operetten som genre var forbundet med en mer folkelig kultur enn operaene, og for flere kritikere var det derfor nødvendig å markere avstand til denne kulturen gjennom nedsettende eller ironiske kommentarer om publikum og deres smak. Dette kommer imidlertid enda tydeligere frem i kritikkene av enkelte av de senere operetteoppsetningene ved Opera Comique, særlig når scenen forsøkte seg på nyere operetter av for eksempel Franz Lehár og Oscar Straus. Denne holdningen og de nedsettende bemerkningene om operettene viser tydelig at kritikernes ståsted er i de “alvorligere” genrene, som vi blant annet så tydelig i kritikkene av *Tannhäuser*.

Hjalmar Borgstrøm mente at *Zigøinerbaronen* nok ville treffe det trofaste operettepublikummet, og fordi den lå så tett opp mot den komiske operaen ville selv “alvorligere musikvenner” ha glede av oppsetningen: “Det har tydeligvis været hensigten at byde alle og enhver noget; det er som bekjendt farlig, men for en gangs

³² Blant annet ble Puccinis *Tosca* kalt ”kinodrama” på grunn av handlingen (Opera Comiques utklippssamling, s. 238).

skyld er det faldt heldig ud” (*Aftenposten* 02.03.1919). Selv om *Zigøinerbaronen* var imøtekommende overfor publikum og deres “smag”, blant annet i forhold til teksten, mente Borgstrøm at operetten likevel holdt et såpass høyt nivå at man ikke trengte å skamme seg dersom man skulle komme til å more seg på forestillingen (l.c.). Bare det at Borgstrøm skrev “smag” i gåseøyne når han skrev om publikums smak sier jo en hel del om anmelderens holdninger til operetten og dens publikum! Borgstrøm understreket at det var et skille mellom dem med “alvorlig” interesse for musikk og det vanlige operettepublikummet. Hvis en ser det slik at dette skillet ble opprettholdt ved at det “alvorlige” publikummet hevet seg over eller tok avstand fra en del av virkemidlene i operettegenren, ble det et poeng for kritikeren å slå fast at *Zigøinerbaronen* holdt et slikt nivå at man ikke trengte å skamme seg over å la seg more av operetten.

Særlig de eldre og mest konservative kritikere slo i begynnelsen av kritikkene fast at deres preferanser lå i mer alvorlige og “høyverdige” verk, og på denne måten markerte de avstand til operettegenren og publikums smak. Følgende sitat fra Hjalmar Borgstrøms kritikk av Oscar Straus’ *Kjærlighetens operette* som Opera Comique satte opp høsten 1920 sier mye om hvordan kritikere forholdt seg til operettene og publikums smak:

Jeg ved i grunden heller intet at omtale ved det theaterstykke. Mange af situationerne ligger nær ved varietéforlystelser. Sandsynligvis er de mere komiske, end jeg aner. Publikum lo. Publikum applauderede. (...) Jeg haaber inderlig at theatret maa faa glæde af sin nye operette. For undertegnede har den ingen tiltrækning (Opera Comiques utklippssamling, s.235).

Også i flere andre anmeldelser av operetteoppsetninger på Opera Comique valgte kritikere å gjøre som Borgstrøm; å avstå fra en reell kritikk av stykket, men heller å vise til at publikum var begeistret, at applausen varte lenge eller lignende tegn på god mottakelse. På denne måten etablerte de et effektivt skille mellom seg selv og publikums smak. Slike utsagn finner vi derimot ikke i kritikkene av *Zigøinerbaronen*, der den operaaktige stilen i verket gjorde det mer legitimt å gi oppsetningen positive kritikker.

5.4. FORUTSETNINGER FOR OPPSETNINGEN AV *ZIGØINERBARONEN*

I dette kapittelet har jeg kommet inn på forhold knyttet til Opera Comique som operettescene, ved å se på scenens første oppsetning i denne genren. Første del tok for seg endel av de forutsetningene Opera Comique hadde for å virke som operettescene, i forhold til de ressursene operaen hadde i forhold til personale, økonomi og lignende. Den andre delen av kapittelet tok for seg publikum og kritikeres mottakelse av oppsetningen av *Zigøinerbaronen*, og hvordan kritikerne forholdt seg til verket, komponisten og operettegenren generelt. Dette er altså forutsetninger i forhold til publikum og kritikere. Jeg velger å ikke komme spesielt inn på forutsetninger i forhold til utenlandske impulser i omtalen av *Zigeunerbaronen*, fordi jeg ikke har funnet noen interessante data i kildematerialet på dette området.

5.4.1. Tradisjoner og konvensjoner

Gjennom å se på kritikkene av forestillingene og på de enkelte sangernes biografi så vi at Opera Comique hadde sangere som stemmemessig kunne passe inn i operaer av stort format, men som hadde liten eller ingen erfaring fra scenen. I oppsetningen av *Zigøinerbaronen* brukte scenen altså solister som sang bedre enn det publikum var vant til i operetter, men som jevnt over var dårligere skuespillere enn det var tradisjon for i operetteoppsetninger på Kristianias teatre. Noen av solistene sang også med en tyngre og mer dramatisk klang enn det som var vanlig i operettegenren. Dersom man kun ser på hvilke solister scenen hadde engasjert, kan man derfor si at Opera Comique i hovedsak var innrettet til operaoppførelser. Dette så vi også i kritikkene av *Tannhäuser*, der flere kritikere slo fast at oppsetningen av den krevende operaen var fullt ut berettiget med tanke på solistenes stemmer.

Ved operetteoppførelsene i den andre og tredje sesongen var ikke hovedrollene besatt med så mange typiske operastemmer som i *Zigøinerbaronen*. I løpet av sommeren 1919 ansatte operaens ledelse flere sangere som i hovedsak var operetteskuespillere, og etter dette ble det en større spesialisering blant solistene i forhold til hvilke genre de medvirket i. Dette kan tyde på at Opera Comique med tiden i større grad tilpasset seg den økonomiske situasjonen, der operetteproduksjonene var en sentral del av virksomheten, ved å skaffe seg et kunstnerisk personale som kunne fungere godt i de lettere stykkene.

Opera Comiques kor og orkester passet ifølge kritikkene godt til operetten. *Zigøinerbaronen* stilte ikke krav til et så stort orkester som de store romantiske operaene, og musikken kunne derfor fremføres omtrent som det var tenkt fra komponisten. Korsatsene var også enklere, og selv om koret hadde visse problemer med å synge i takt, virker det på kritikkene som om koret stort sett sang tilfredsstillende i *Zigøinerbaronen*. Det ble likevel påpekt at orkesteret spilte litt tungt og uten den rette “glød”. Kritikerne var stort sett positive til Leif Halvorsens orkesterledelse, men flere mente også at han ikke hadde kommet helt inn i den lette og temperamentsfulle musikalske stilen. Her ser vi igjen tegn på at det var den større stilen fra de alvorlige operaene som var dominerende ved Opera Comique, noe som ikke passet så godt inn i den lette og elegante operetten. For langsomme tempi og for “tung” fremføring i operettene som ble oppført på Opera Comique var også i de senere sesongene et gjentatt problem, i følge kritikkene.

I forhold til regi, kostymer og scenografi trakk flere kritikere frem at de savnet mer farger, finere kostymer og fikserte regi, selv om de i det store og hele var ganske godt fornøyd med oppsetningen.

Når vi ser på Opera Comiques forutsetninger som operettescene ser vi altså tegn på at scenen et stykke på vei var innrettet på å fungere som primært operascene, ikke som operettescene. Dette gjaldt særlig i den første sesongen, siden det ikke ble engasjert sangere som spesialiserte seg i operettefaget før etter sommeren 1919. Denne dreiningen mot den store operaen ser vi gjenspeilet i solistenes stemmetyper og sceneerfaring, i dirigentens valg av tempi og uttrykk og i en litt for avdempet regi og scenografi i forhold til publikums forventninger. Ut fra dette kan man si at mange av de konvensjonene og tradisjonene som var med på å prege oppsetningen av operettene på Opera Comique var hentet fra operagenren, ikke fra operettetradisjonen.

Rent økonomisk og praktisk lå det kanskje nærmere Opera Comiques kapasitet å fremføre operetter og komiske operaer, siden disse stilte andre krav i forhold til scenens størrelse og til koret og orkesterets størrelse og kvalitet. Operetter eller komiske operaer ga også mer inntekter for scenen, både fordi de var billigere å produsere og fordi de som regel var populære hos publikum. Når Opera Comique likevel i såpass stor grad innrettet virksomheten sin på fremførelser av ganske store og krevende operaer sier dette en del om de intensjonene og kunstneriske ambisjonene som operaens ledelse

hadde for driften av scenen. Dette er forhold som jeg vil komme tilbake til i oppgavens siste kapittel.

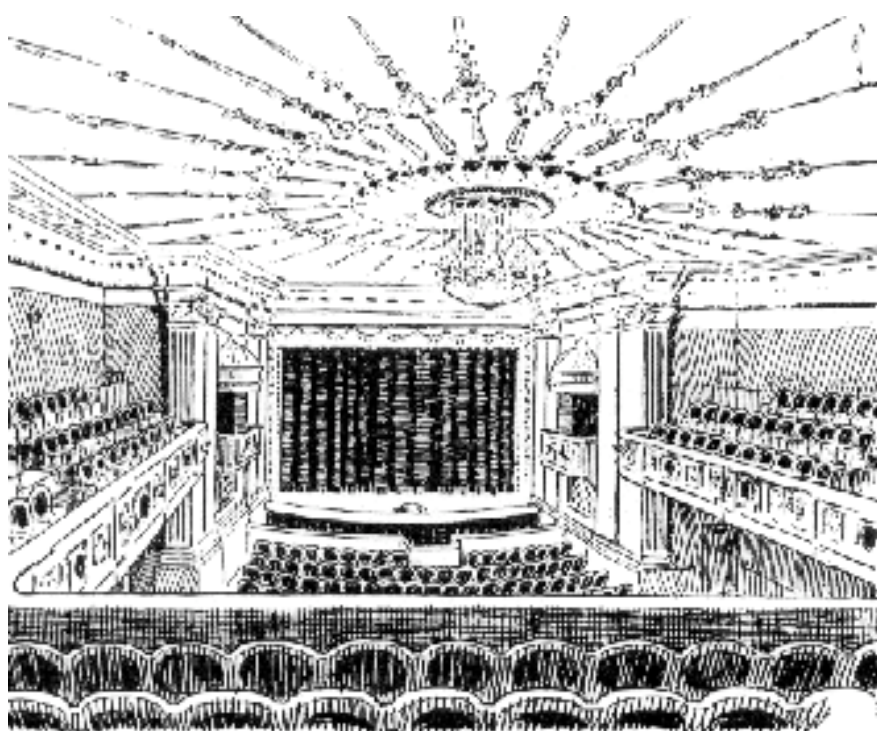
Disse intensjonene, som blant annet viste seg i et ambisiøst repertoarvalg, gjenspeilet også smaken til de toneangivende delene av musikklivet i Kristiania på denne tiden, som var preget av wagneristiske og romantiske syn på musikk og kunst. Dette ser vi blant annet i mottakelsen av *Zigøinerbaronen* og andre operetter, der kritikerne stadig understreket sin avstand til operettegenren i kritikkene av forestillingene.

5.4.2. Kritikere og publikum

En av forutsetningene for oppsetningen av *Zigøinerbaronen* var selvsagt publikums forventninger til oppsetningen. Publikum i Kristiania var godt vant med operetteoppsetninger både fra Centralteatret og Nationalteatret, og vi kan regne med at de derfor hadde kjennskap både til genren og til gode utøvere i faget. De få kildene som finne til publikums mottakelse av *Zigøinerbaronen* tyder på at oppsetningen var populær blant publikum, og at denne operetten dermed ble et av Opera Comiques første virkelige “kassestykker”.

Også kritikerne stilte seg i stor grad positive til oppsetningen, selv om de ikke unnlot å uttale seg negativt om operettegenren forøvrig. Fordi musikkkritikkene er de mest synlige og mest artikulerte kildene vi har til mottakelsen av *Zigøinerbaronen* er de viktige fordi de viser hvorvidt oppsetningen stemte overens med de generelle forventningene til slike oppsetninger. Vi kan også regne med at kritikkene hadde betydning for Opera Comique ved at de til en viss grad tok hensyn til og lot seg påvirke av kritikernes meninger og ved at publikum lot seg veilede av kritikernes meninger om oppsetningen. I forhold til påvirkningen av publikum hadde det vært spennende å ha kilder på om en slik påvirkning fant sted, og eventuelt i forhold til hvilke publikumsgrupper. Kritikerne definerte seg til en viss grad ut av den smaken og de musikkpreferansene som fantes hos det generelle operettepublikummet. Likevel kan man regne med at kritikernes meninger ble sett på som viktige, med bakgrunn i at disse representerte en spesielt utdannet eller spesialisert kompetanse og dermed tilhørte den dominerende smak som publikum kunne forsøke å etterligne. Nå hadde jo også *Zigøinerbaronen* fått ganske gode kritikker, og den antatt gode publikumstilstrømningen taler derfor i alle fall ikke imot en slik påvirkning.

Likevel var det blant kritikerne en klar preferanse for “mer alvorlige verker”. Selv om kritikerne viste til Strauss’ genialitet i “den lette genren” opprettet kritikerne likevel et klart skille mellom “høy” og “lav” kultur gjennom måten de omtalte verket, komponisten og genren på. Dette stemmer også til en viss grad overens med Opera Comiques egne valg i repertoar og personale, som var innrettet mot de større operaene, på tross av at blant annet scenen og orkesterets størrelse passet bedre til operetteoppsetninger enn opera.



Opera Comiques sal.

Festskrift s. 12.

6. OPPSUMMERING

Opera Comiques virksomhet var omfattende og variert, i de tre årene scenen eksisterte. Virksomheten var preget av en rekke praktiske forutsetninger, i tillegg til det kulturelle og sosiale miljøet i Kristiania i perioden og av rådende syn på kunst og musikk både hjemme og ute. I dette siste kapitlet vil jeg først oppsummere hvilke forutsetninger som preget operavirksomheten, ut fra det vi allerede har sett i kapitlene om oppsetningene av *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen*. Her vil jeg komme inn på forskjellene og likhetene i forhold til forutsetningene for de to oppsetningene. Så vil jeg vide ut perspektivet, og se på Opera Comiques virksomhet i sin helhet. Jeg vil ikke komme inn på nytt materiale eller nye problemstillinger, men se de utvalgte oppsetningene i lys av sider ved den samlede virksomheten som jeg presenterte i kapittel 3. Til slutt ser jeg Opera Comiques virksomhet i forhold til Kristianias øvrige kultur- og musikkliv. Her vil jeg se på hvilken rolle Opera Comique hadde i det samlede musikklivet i byen i perioden, og på hvordan dette miljøet var med på å påvirke og forme virksomheten ved operascenen.

6.1. FORUTSETNINGER FOR OPERAOPPSETNINGENE

Som vi har sett i de to forutgående kapitlene var det en rekke faktorer som var med å å prege Opera Comiques oppsetninger av *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen*. I forhold til enkelte av disse faktorene var det ganske store forskjeller mellom oppsetningene, mens en del andre forutsetninger i større grad var de samme for begge de to oppsetningene.

6.1.1. Tradisjoner og konvensjoner

Forutsetningene i forhold til tradisjoner og konvensjoner var ganske forskjellige når det gjaldt oppsetningene av henholdsvis *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen*. De praktiske forutsetningene ved Opera Comique gjorde at scenen på mange måter var bedre rustet til å sette opp verk i operettegenren enn store operaer. Størrelsen på orkesteret, kvaliteten på koret og størrelsen på scenen og salen passet bedre til Straussoperetten, enn til den krevende Wagneroperaen, der Opera Comiques oppsetning kom til kort i forhold til flere av disse rammene, på tross av “iherdig innsats”. Også i forhold til billettsalget og operaens økonomi var det operetteoppsetningene som var de mest gunstige.

De to forestillingene hadde forskjellige regissører, *Tannhäuser* var iscenesatt av Alexander Várnay, *Zigøinerbaronen* av Arne van Erpekum Sem. Erpekum Sem hadde

imidlertid også vært involvert i iscenesettelsen av *Zigøinerbaronen*, selv om det er uvisst i hvilken grad han var ansvarlig for det endelige resultatet. Begge oppsetningene fikk relativt gode kritikker for regien, og selv om flere kritikere mente Várnays regi i *Tannhäuser* var ufiks og fantasiløs, var kritikerne stort sett enige om at han hadde gjennomført en vanskelig oppgave på en tilfredsstillende måte. Også Erpekum Sem fikk stort sett gode kritikker for å ha gjort det beste ut av en vanskelig oppgave, siden apparatet han hadde å jobbe med var uøvet i operettegenren.

Den staben av sangere som Opera Comique hadde engasjert, kan også sies å være en del av konvensjonene som virket som forutsetninger for oppsetningene. Operaen hadde, særlig i den første sesongen, en klar overvekt av sangere som passet inn i de større, dramatiske operaene enn i operetter og lette enaktere. Mange av solistene hadde liten eller ingen erfaring fra teater eller musikkteater da de ble engasjert ved Opera Comique, men hadde sin erfaring fra konsertlivet i Kristiania. Sangerne tilhørte en sangtradisjon der den “store” operaen, i særdeleshet Wagner og Verdi, stod sentralt, noe vi for eksempel ser ut fra tidens konsertprogrammer. Kritikkene av både *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen* viser at operaens solister stort sett var langt bedre sangere enn de var skuespillere. Dette ble spesielt synlig i operettene, der talt tekst og humoristiske innslag presenterte en utfordring for Opera Comiques uøvede skuespillere. Solistens stemmer var derimot i stor grad egnet for det store formatet. I *Tannhäuser* ble solistene holdt fram som en av de sidene ved oppsetningen der Opera Comique kunne oppfylle de kravene verket satte, selv om enkelte av solistene hadde mer lyriske stemmer enn det som passet i Wagneroperaen. I kritikkene av *Zigøinerbaronen* ble det også nevnt av solistene sang bedre enn det man var vant til i operetter i Kristiania. På grunn av *Zigøinerbaronens* noe operamessige tilsnitt, virket heller ikke sangernes stemmetyper for malplassert i forhold til den lette stilen man forventet i operettegenren.

Derimot var det flere kritikere som påpekte at kapellmesteren, Leif Halvorsen, ikke virket fortrolig med stilen i operetten, og dirigerte for tungt i de danseaktige og komiske partiene. Her ser vi nok et tegn på at Opera Comiques kunstneriske ledelse la vekt på, og hadde sin styrke i, de større romantiske verkene, mens de ikke var helt fortrolige med de lettere og mer folkelige verkene de hadde på programmet.

Oppsetningene kan også sees i forhold til fremføringstradisjonene i Kristiania i opera- og operettegenren. Det fantes sterke tradisjoner for operetteoppsetning i Kristiania rundt 1920, så selv om *Zigøinerbaronen* ikke hadde vært spilt i byen tidligere, gikk

oppsetningen til en viss grad inn i en eksisterende tradisjon for oppføring av operette i Kristiania. Imidlertid brukte Opera Comique ikke utpregede operettesangere i sin oppsetning av *Zigøinerbaronen*, slik at tradisjonslinjen ikke er like direkte som den kan ha vært i de senere sesongene, da operaen ansatte sangere med erfaring fra andre scener i Kristiania. *Tannhäuser* var tidligere oppført i Kristiania, men det var så lenge siden at det ikke fantes en sammenhengende tradisjon for slike oppsetninger. Og fordi sangerne i stor grad var uøvde på operascenen, var det også i forhold til Kristianias mer generelle tradisjon for operaoppsetninger ikke så mange direkte tradisjonslinjer som påvirket Opera Comiques oppsetning. Vi kan likevel regne med at impulser fra det hjemlige operalivet, for eksempel ved Nationaltheatret og Centralteatret, var med på å påvirke operaens oppsetninger indirekte.

6.1.2. Utenlandske impulser

De utenlandske impulsene som preget Opera Comiques oppsetninger kom delvis fra innad i operaen, representert ved at mange av de ledende kreftene ved operaen var utdannet i eller kom fra utlandet, og hadde med seg impulser derfra. Her var det særlig Tyskland og det tidligere Østerrike-Ungarn som var representert. I tillegg var enkelte sangere og kapellmester Coppola var godt kjent med det italienske operalivet. Andre impulser kom fra gjestespill fra utenlandske sangere, i hovedsak fra scener i Sverige, Danmark og Tyskland. Som vi har sett i kritikkene av *Tannhäuser* hadde de utenlandske sangerne en annen spillestil og scenerutine enn de norske sangerne, og også stemmemessig satte de en høy standard for operaens egne sangere. På grunn av vanskelige arbeidsforhold, blant annet i Tyskland, på denne tiden hadde Opera Comique besøk av mange berømte og anerkjente sangere, slik at det sannsynligvis var snakk om gode forbilder eller impulser for de unge og uerfarne sangerne ved Opera Comique. I *Tannhäuser* var det relativt mange gjestende sangere, mens det ikke var noen utenlandske gjester i oppsetningen av *Zigøinerbaronen*.

6.1.3. Publikum og kritikk

Fra beskrivelser i kritikkene, antallet forestillinger de forskjellige oppsetningene fikk og fra billettprisene har vi litt informasjon om publikums mottakelse av Opera Comiques oppsetninger. Både *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen* ser ut til å ha vært populære blant publikum, og begge gikk ganske mange ganger i forhold til det som var vanlig på Opera Comique. Fra en notis om *Tannhäuser*-oppsetningen vet vi at det ikke var fullt hus på

enkelte forestillinger rett før sommerferien 1919, men oppsetningen så likevel ut til å gå godt godt høsten og vinteren 1919-21, særlig på grunn av de stadige gjestespillene. Gerhard Schjelderups beskrivelse av applausen etter premieren på *Tannhäuser* tyder også på at oppsetningen ble godt mottatt av publikum, ihvertfall på premieren. Det ser også ut som om *Zigøinerbaronen* var en suksess med hensyn til publikum. Kritikerne kunne fortelle om gjentatt applaus for åpen scene på premieren, og operetten gikk relativt mange ganger våren 1919.

I gjennomgangen av kritikkene av *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen* har vi sett at de to stykkene ble mottatt på forskjellig måte. Wagneroperaen var en begivenhet i Kristianias musikkliv, siden det kun var skjeldent at publikum fikk se og høre fullstendige oppføringer av Wagners operaer og musikkdramaer. Wagners musikk representerte også den del av kunstmusikken som i størst grad dominerte Kristianias musikkliv i perioden, der den senromantiske musikken fremdeles ble sett på som ny og moderne. *Zigøinerbaronen* var derimot et stykke i en genre som var velkjent og kjær blant det brede publikum i byen, og fra beretninger om byens musikk- og teaterliv vet vi at Strauss' operetter var svært populære hos publikum. Begge stykker ser dermed ut til å ha vært populære, om enn i litt ulike kretser av byens publikum.

Kritikerne skrev mye om begge de to forestillingene, men forholdt seg svært forskjellig til de to verkene. De fleste av kritikerne hadde en sterk forankring i en senromantisk musikkstil, og mange av dem var svært inspirert av og hadde stor beundring for Wagners musikkdramaer. Dette gjenspeilet seg tydelig i kritikkene av *Tannhäuser*, der mange kritikere brukte et sterkt ladet språk, preget av wagneristiske syn. For eksempel viste dette seg i beskrivelsene av komponisten som Geni, "Aand" og "Mester" og i tolkningene av *Tannhäusers* idéinnhold.

I omtalene av *Zigøinerbaronen* var språkbruken en helt annen, for eksempel i omtalene av komponisten. Strauss ble omtalt som geni, men med et måtehold om at det var i den "lette genre" hans genialitet hørte hjemme. Beskrivelsene av Strauss som "valsekonge", med musikalske idéer dryssende ut av ermene, skilte seg mye fra kritikernes beskrivelser av Wagner som komponist.

I kritikkene av *Zigøinerbaronen* sørget kritikerne for å distansere seg fra operettegenren som helhet, ved å avskrive de fleste verk i genren som "vrøvl" og "banaliteter". De lot seg imidlertid begeistre av *Zigøinerbaronen*, men forklarte det med at operetten

nærmest var for komisk opera å regne, siden den inneholdt flere dramatiske og alvorlige partier i tillegg til det lette og tøysete. Kritikerne distanserte seg fra smaken hos det jevne publikum, der operettene tradisjonelt stod høyt i kurs. Ved hjelp av språkbruk og vurderinger skilte kritikerne mellom “høy” og “lav” kunst, og stilte seg avvisende til elementer i operettene som var typiske for underholdningskulturen og det “lette”, slik som “billige” effekter, frivole elementer og “slager”-musikk.

Vi ser altså et skille både mellom mottakelsen av de to oppsetningene og mellom hvordan publikum og kritikere vurderte og satte pris på de to forestillingene. Det bredere publikum lot seg nok påvirke av musikkritikernes bedømmelser av oppsetningene, men oppslutningen omkring Opera Comiques operetteoppsetninger viser også at publikums smak skilte seg fra preferansene hos de utdannede og musikkkyndige kritikerne.

6.2. DE UTVALGTE OPPSETNINGENE I FORHOLD TIL OPERAENS TOTALE VIRKSOMHET

Når vi så utvider perspektivet til å gjelde Opera Comiques samlede virksomhet, kan vi se på hvorvidt de utvalgte oppsetningene kan sies å være representative for virksomheten eller ikke. Vi kan også se forholdet mellom helhet og del motsatt vei, altså at vi bruker den innsikten vi har fått gjennom den grundige gjennomgangen av de to oppsetningene til å få økt innsikt i hvilke forutsetninger som kan ha virket inn på andre oppsetninger på Opera Comiques repertoar.

Et utvalg på to oppsetninger er på mange måter for lite til å gi et fullstendig bilde av Opera Comiques virksomhet, som var såpass variert at utvalget måtte vært ganske mye større for å gi et dekkende bilde av operadriften. Likevel mener jeg at mye av det som jeg har vist at var viktige sider ved oppsetningene av *Tannhäuser* og *Zigøinerbaronen* også gjaldt mange av de øvrige oppsetningene ved Opera Comique. Blant annet var mange av de praktiske forutsetningene for oppsetningene de samme: Operaens orkester var for lite i mange av de større operaoppsetningene, koret hadde vanskeligheter i operaer med vanskelige korsatser og solistene kunne dekke de vanskeligste rollene i repertoaret sanglig, men kunne være stive og unaturlige som skuespillere.

De utenlandske impulsene fra gjestende sangere som vi så i *Tannhäuser*, der kjente sangere fra det europeiske operalivet var med å sette en høy standard for nivået på den

norske operascenen, forekom også en rekke av operaens andre store operaoppsetninger, for eksempel i *Troubadouren*, *Othello*, *Samson og Dalila* og *Rigoletto*. I en del andre oppsetningene, særlig i de lettere, komiske operaene og i operettene, var det derimot få gjestende sangere, og man manglet her en internasjonal standard for de norske sangerne å måle seg mot.

Publikums oppslutning om Opera Comiques oppsetninger var varierende, og det kom ved flere anledninger oppfordringer fra aviskritikerne om at publikum måtte kjenne sin besøkelsestid og støtte opp om operaens forestillinger. Det ble også det oppfordret til dette i forhold til *Tannhäuser*-oppsetningen, men ellers viser kildene at både denne oppsetningen og *Zigøinerbaronen* ble godt tatt imot av publikum, og dro mye publikum i forhold til det mange andre av Opera Comiques oppsetninger gjorde.

Intervjuer med Benno Singer og Alexander Várnay viser at Opera Comique hadde et trofast publikum, men at dette ikke var stort nok til å fylle teatret kveld etter kveld. Dette viser også det faktum at de abonnementene operaen la ut for salg sommeren 1920 ikke ble utsolgt innen fristen. Enkelte forestillinger og genre ser ut til å ha trukket mer publikum enn andre, hvis en ser på antallet forestillinger de forskjellige oppsetningene fikk. I gjennomsnitt gikk operetteoppsetningene langt flere ganger enn operaene, selv om også enkelte operaer utmerket seg som populære, for eksempel *Mignon* og *Tryllefløyten*.

Kritikerne tok imot Opera Comiques oppsetninger på en overveiende positiv måte. Her kan deres ståsted som aktører i byens musikkliv ha spilt inn. Velviljen ovenfor operaen kan delvis ha vært grunnet i ønsket om og behovet for en egen norsk operascene. Særlig i starten av Opera Comiques virksomhet ser vi overveiende positive anmeldelser, men flere av artiklene ved operaens avskjedsforestilling var mer ambivalente. Man pekte her på at det også hadde vært store mangler ved mange av Opera Comiques oppsetninger, men viste også til oppsetninger som hadde vært ubetinget gode, som for eksempel *Tryllefløyten*.

Mottakelsen av Opera Comiques oppsetninger fra kritikerne var preget av kritikernes musikalske og estetiske ståsted. Svært mange av kritikerne stod trygt i en senromantisk tradisjon, noe som kommer frem i deres omtaler av musikken, kunstnerne og handlingen i operaene i forhold til alle Opera Comiques oppsetninger. Særlig tydelig viste kritikernes ståsted seg i kritikkene av *Tannhäuser* og *Die Walküre*, der de ga

uttrykk for typiske wagnerianske idéer, men også i kritikkene av andre “alvorlige” verk ser vi tolkninger og vurderinger preget av dette kunstsynet. I kritikkene av operettene og enkelte av de komiske operaene viser kritikernes ståsted seg fra en annen side. Mange av disse oppsetningene ble avskrevet som idiotiske, og kritikerne avstod til tider fra en egentlig kritikk, under dekke av at de ikke forstod genren. Etter hvert ser vi også at operettene fikk færre kritikker i avisene enn mange av de større operaene, noe for eksempel Opera Comiques utklippssamling viser.

Opera Comiques repertoar var også stadig gjenstand for debatter, og det var sterke meninger hos kritikerne om hva det var som burde spilles og ikke. Blant kritikerne var det flere som aktivt gikk inn for opprettelsen av en fast norsk operascene, og mange av disse protesterte stadig mot operetteoppsetningene med ønske om at Opera Comique skulle konsentrere seg om operalitteraturen. På samme måte hadde kritikerne stadig meninger om at mindre populære, men mer “høyverdige” verk måtte settes opp flere ganger, og la til at publikum måtte kjenne sin besøkelsestid og gå å se disse verkene.

Opera Comiques repertoarvalg var på mange måter for stort for flere av “rammene” for virksomheten. På tross av hindringer som et uøvet kor, for lite orkester, et lite teater og dårlig økonomi, viste Opera Comiques ledelse en vilje til å gjøre store kunstneriske løft. Scenen fortsatte helt frem til avskjedsforestillingen å sette opp store operaer, som ga alle de medvirkende store utfordringer, men som ikke nødvendigvis trakk publikum i ønsket grad. Denne tendensen i operaens virksomhet kan ha sin årsak i kunstneriske ambisjoner hos flere av de medvirkende. En ledelse som kun var ute etter inntjening ville sannsynligvis ha gått over til operetten lenge før 1921, og de fleste av regissørene og dirigentene som var tilknyttet Opera Comique hadde i hovedsak kompetanse i operagenren, ikke i operette og/eller revy. Blant annet dro flere av samtidens kilder frem Alexander Várnay som en viktig drivkraft i denne sammenheng, blant annet for “løft” som oppsetningen av *Tannhäuser*. Også blant sangerne var det nok et sterkt ønske om å kunne fremføre de større operaene, ut fra sangernes stemmetyper og ambisjoner. Opera Comique var på denne tiden den eneste muligheten for å kunne opptre i operaforestillinger i Norge, særlig etter nedleggelsen av Nationaltheatrets orkester i 1919. Opera Comiques satsning på store operaer kan dermed også ha vært resultat av et behov i byens kulturliv for at noen skulle fremføre denne typen musikkdramatikk. Dette ser vi for eksempel i kritikenes engasjement i hva slags repertoar Opera Comique skulle spille.

6.3. OPERA COMIQUES ROLLE I KRISTIANIAS MUSIKKLIV

Opera Comiques virksomhet og repertoar var preget av de rådende musikalske strømninger i norsk musikkliv i tiden rundt annen verdenskrig, og gjenspeilet på mange måter den tyskorienterte og (sen-)romantiske holdningen til musikk som også dominerte konsertrepertoaret forøvrig. Norsk musikkdramatikk hadde liten plass på Opera Comiques scene, der det bare ble satt opp én norsk opera på tre sesonger. Dette skiller operaens repertoar fra det øvrige musikklivet, som hadde en stor andel verk av norske komponister på programmene, og der debattene om det “norske” i musikken var en sentral debatt. I tillegg var Opera Comiques valg av operaer av Mozart og bel canto-operaer musikk som ikke i så stor grad var presentert på konserter i Kristiania i perioden. Her har nok repertoarvalgene vært mer preget av at Opera Comique valgte standardverker fra operalitteraturen, enn av påvirkning fra rådende strømninger i byens øvrige musikkliv.

Som del av Kristianias samlede musikk- og teaterliv kan man på mange måter si at Opera Comique stod i en posisjon mellom den “høye” delen av kulturlivet og den noe “lettere” underholdningskulturen som preget byen i perioden da operaen var i virksomhet. Oppsetninger som *Tannhäuser*, *Othello*, *Bruderovet* og *Fidelio* og gjestespillene fra stjerner som Leo Selzak og Joseph Schwartz var sider ved operaens virksomhet som ga Opera Comique en posisjon i forhold til de kriterier byens musikkintelligensia definerte som høyverdig og god kunst. På den andre ytterkanten stod filmoperetten *Kysforbudet*, og operettene av Lehár og Oscar Straus, som henvendte seg til et noe mer folkelig, men relativt pengesterkt, publikum. Opera Comiques var også avhengige av inntjening på oppsetningene, og en ser i operaens repertoar et klart skille i forhold til hvilke oppsetninger som gikk mange ganger og ga penger i kassen, og stykker som fikk glitrende kritikker, men som måtte tas av etter få forestillinger på grunn av dårlig publikumstilstrømning. På grunn av denne todelingen i operaens virksomhet og repertoar kan en se operaens fysiske plassering midt mellom Nationaltheatret og Tivoliporten, mellom den “høye” kunstens fremste scene og byens “lettere” underholdningssentrum som illustrerende for mye av den aktiviteten som forgikk på Opera Comiques scene.

Som jeg har nevnt var det sterke krefter i byens musikkliv som ønsket en fast opera i Kristiania. Selv om det i hovedsak var håpet om en ny, norsk opera som preget debattene, var det flere kritikere og debattanter som utover i 1920 og 1921 begynte å se

at den lovede Hannevigsoperaen ikke så ut til å bli realisert. Med nedleggelsen av Nationaltheatrets orkester og Centralteatrets midlertidige pause fra operettegenren var det med ett kun Opera Comique som kunne tilby oppsetninger av musikkdramatikk, både i opera- og operettegenren.

På denne måten dekket Opera Comique et behov, og ble en viktig institusjon i byens musikkliv, som sammen med Filharmonisk Selskabs konserter og konsertvirksomheten til Brødrene Hals' konsertbyrå utgjorde en grunnstamme i byens konsert- og musikkliv. Operaen ga gode muligheter, særlig for unge sangere, til å skaffe seg erfaring i operafaget, og i løpet av de tre sensongene var mange av de fremste unge sangerne i Norge innom Opera Comiques scene. De virkelige stjernene blant norske operasangere uteble imidlertid fra Opera Comiques scene, med unntak av Erik Bye og Karl Aagaard Østvig, som begge var gjester ved operaen. Da Nationaltheatret la ned operavirksomheten dro mange av teatrets fremste operasangere i hovedsak til scener i utlandet, fremfor å ta engasjement ved Opera Comique.

Ved Opera Comiques opphør kommenterte flere aviser hvordan Kristiania ikke lenger oppfylte et av kravene til en kulturby, nemlig at den ikke lenger hadde noen opera. Det var altså en del av storbyidentiteten å ha en operascene, på samme måte som hovedstaden var forventet å ha et orkester, et universitet og liknende institusjoner. I forbindelse med debattene rundt Opera Comiques opphør ser vi også i kildene et begynnende krav til at det var staten og kommunenes ansvar å sørge for dette, i første omgang med en viss økonomisk støtte til en fast operascene.

KILDER OG LITTERATUR

PRIMÆRKILDER:

Maud Hurums operasangeroversikt:

<http://www.hf.uio.no/imv/forskning/forskningsprosjekter/norgesmusikk/musikkhistarki v/Hurum/sangere.html>

Musikbladet: Ukeskrift for norske musikvenner. 12. aargang 1919. Kristiania.

Nationaltheatrets plakater, 1919. Teatersamlingen, Nasjonalbiblioteket.

Opera Comique festskrift. Utgitt til åpningen av Opera Comique, november 1918. Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket

Opera Comiques programmer, samling. Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket.

Opera Comique utklippssamling. Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket

Opera i Stortingsgaten for 50 år siden: om Opera Comique ved Torstein Gunnarsson. Radioprogram (1968) med bl.a. Erling Krogh og Astrid Udnæs Bisgaard.
<http://www.nb.no/radioarkivet> ID:1994:21741:P

Ulrik Mørks utklippsbøker. Årgangene 1918-1921. Norsk musikkksamling, Nasjonalbiblioteket.

Aviser på mikrofilm:

Aftenposten (morgen- og aftennummer): Årgangene 1918-1921

Dagbladet: August og november 1918, mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

Den 17. mai: Mars, august – september 1919, januar og mars 1920.

Morgenbladet: August og november 1918, mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

Morgenposten: August og november 1918, mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

Nationen: Mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

Norske Intelligenssedler: Mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

Socialdemokraten: August og november 1918, mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

Tidens tegn: August og november 1918, mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

Verdens Gang: August og november 1918, mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

Ørebladet: Mars – mai, august – september og desember 1919, januar, mars – april 1920.

ANVENDT LITTERATUR:

- Ashman, Mike (1992): "Producing Wagner". I: Barry Millington og Stewart Spencer (red.): *Wagner in performance*. New Haven – London: Yale University Press.
- Benestad, Finn (1961): *Johannes Haarklou: mannen og verket*. Oslo-Bergen: Universitetsforlaget.
- Berg, Thoralf (2002): Teatret i Trondheim 1865 – 1911: strukturell utvikling, publikum og nasjonale aspekter. Doktoravhandling, Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, Trondheim.
- Beyer, Edvard og Morten Moi (1990): *Norsk litteraturkritikks historie. Bind 1: 1770-1848*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bokina, John (1997): *Opera and politics: from Monteverdi to Henze*. New Haven – London: Yale University Press.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Cook, Nicholas (2003): "Music as performance". I: Martin Clayton, Trevor Herbert og Richard Middleton (red.): *The cultural study of music: a critical introduction*. New York – London: Routledge.
- Dahl, Hans Fredrik (2001): *Norsk idéhistorie bind 5: de store ideologienes tid*. Oslo: Aschehoug.
- Dahlhaus, Carl (1989): *Nineteenth-century music*. Los Angeles: University of California Press.
- Danuser, Hermann (1996): "Die Situation der Oper". I: Hermann Danuser (red.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bind 7: Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag.
- Disen, Ole H. P. (1997): *Den store illusjonen: filmbyråenes historie*. [Oslo]: Norske filmbyråers forening.
- Elsta, Fanny (1950): *Boken om Ellen Gulbranson*. Oslo: Cammermeyers boghandel.
- Gademan, Göran (1996): *Realismen på operan: regi, spelstil och iscensättingsprinciper på Kungliga Teatern 1860-82*. Doktoravhandling, Stockholms universitet.
- Grout, Donald Jay og Hermine Weigel Williams (2003): *A short history of opera. 4th edition*. New York: Columbia University Press.
- Hansen, Ivar Roger (1994): "Leif Halvorsen: Norges første filmkomponist". I: *Markens Grøde: en filmhistorisk begivenhet 1921 – 1994*. [Mo i Rana]: Nasjonalbibliotekavdelinga i Rana.

- Huldt-Nystrøm, Hampus (1969): *Fra munkekor til symfoniorkester: musikkliv i det gamle Christiania og Oslo*. Oslo: Filharmonisk Selskap.
- Johansen, Rune (1984): *Teatermaler Jens Wang: dekorasjonskunst og sceneteknikk*. Oslo: Solum.
- Kindem, Ingeborg Eckhoff (1941): *Den norske operas historie*. Oslo: Ernst G. Mortensens forlag.
- Kjeldstadli, Knut (1990): *Oslo bys historie. Bind : den delte byen. 1900 til 1948*. Oslo: J. W. Cappelens forlag.
- Kjeldstadli, Knut (1999): *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lamb, Andrew (a): "Operetta", *Grove Music Online*, L Macy (red.) [28.06.2006], <http://grovemusic.com>
- Lamb, Andrew (b): "Zigeunerbaron, der", *Grove Music Online*, L Macy (red.) [28.06.2006], <http://grovemusic.com>
- Large, David C. (1985): "Wagner's Bayreuth Diciples". I: David C. Large og William Weber (red.): *Wagnerism in european culture and politics*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Lindanger, Rita (1997): *Christiania tivoli: en musikk- og teaterhistorie om et forlystelsesetablissement i Kristiania*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Lindenberger, Herbert (1998): *Opera in history: from Monteverdi to Cage*. Stanford: Stanford University Press.
- Locke, Ralph P. (1993): "Reflections on orientalism in opera and musical theater". I: *Opera Quarterly. Vol. 10. No. 1 (1993)*. Oxford University Press.
- Marschner, Bo (1990): "Det 19. århundredes musik". I: Søren Sørensen og Bo Marschner (red.): *Gads musikhistorie*. København: Gad.
- Millech, Knud (1937): "Kapmann, Hack". I: Povl Engelstoft (red.): *Dansk biografisk leksikon*. København: Schultz 1933 – 1944.
- Millington, Barry: "Tannhäuser". I: L. Macy (red.) *Grove Music Online*
- Mjøen, Reidar (1921): "Operaen i Norge". I: Ole Mørk Sandvik og Gerhard Schjelderup (red.): *Norges musikhistorie. Bind 2*. Kristiania: Eberh. B. Oppi Kunstforlag.
- Grove Music Online*. L. Macy (red.) [07.08.2006], <http://grovemusic.com>
- Nietzsche, Friedrich (1992): *Fallet Wagner*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag

Symposium.

- Norges kulturhistorie. Bind 6: Et folk i fred og krig.* Ingrid Semmingsen (red.). Oslo: Aschehoug. 1980.
- Norges musikhistorie. Bind 2.* Ole Mørk Sandvik og Gerhard Schjelderup (red.). Kristiania: Eberh. B. Oppi Kunstforlag. 1921.
- Norges musikkhistorie. Bind 3: 1870-1910. Romantikk og gullalder.* Finn Benestad, Nils Grinde og Harald Herresthal (red.) Oslo: Aschehoug, 1999.
- Norges musikkhistorie. Bind 4: 1914-50. Inn i mediealderen.* Arne Holen, Ståle Kleiberg og Arvid O. Vollsnes (red.). Oslo : Aschehoug, 2000.
- Næss, Trine (1994): *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden.* Oslo: Solum.
- Qvamme, Børre (2000): *Musikkliv i Christiania: Fra Arilds tid til Arild Sandvold.* Oslo: Solum.
- Qvamme, Børre (2004): *Opera og operette i Kristiania.* Oslo: Solum.
- Rein, Aslaug (1967): *Kirsten Flagstad.* Oslo: Mortensen.
- Ringdal, Nils Johan (2000): *Nationaltheatrets historie. 1899-1999.* [Oslo]: Gyldendal.
- Robinson, Paul (1985): *Opera and Ideas. From Mozart to Strauss.* New York: Harper & Row.
- Rosselli, John (2000): "Grand opera: nineteenth-century revolution and twentieth-century tradition". I: John Potter (red.): *The Cambridge companion to singing.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Rønneberg, Anton (1949): *Nationaltheatret gjennom femti år.* Oslo: Gyldendal.
- Said, Edward W. (2004): *Orientalisme: vestlige oppfatninger av Orienten.* Oslo: Cappelen.
- Sandvik, Ole Mørk (1921a): "Musikforeningen." I: Ole Mørk Sandvik og Gerhard Schjelderup (red.): *Norges musikhistorie. Bind 2.* Kristiania: Eberh. B. Oppi Kunstforlag.
- Sandvik, Ole Mørk (1921b): "Musikpædagoger og musikskribenter" I: Ole Mørk Sandvik og Gerhard Schjelderup (red.): *Norges musikhistorie. Bind 2.* Kristiania: Eberh. B. Oppi Kunstforlag.
- Sejersted, Francis (1993): *Historisk introduksjon til økonomien.* Oslo: Cappelen.
- Sessa, Anne Dzamba (1985): "At Wagner's shrine: British and American wagnerians". I: David C. Large og William Weber (red.): *Wagnerism in european culture and politics.* Ithaca – London: Cornell University Press.

- Shawe-Taylor, Desmond (1992): "Wagner and His Singers". I: Barry Millington og Stewart Spencer (red.): *Wagner in performance*. New Haven – London: Yale University Press.
- Slezak, Leo (1934): *Meine sämtlichen Werke. Der Wortbruch: Humorvollen Erinnerungen des Künstlers*. Stuttgart.
- Solbrekken, Ingeborg (2003): *Stemmen: Kirsten Flagstad - verdensstjerne og syndebukk*. Oslo: Genesis.
- Strauss, Johann (1948): *Der Zigeunerbaron: Vollständiger Klavieraufzug mit Text*. Mainz: Musikverlag Cranz.
- Svendsen, Arnljot Strømme (1999): "Operakunsten og dens bakgrunn". I: Gunnar Brunvoll: *Den Norske Opera og Den Norske Ballett: slik Gunnar Brunvoll opplevde det*. Bergen: Eide.
- Svendsen, Trond Olav (2002): *Operavirksomheten i Kristiania 1899-1921, og bestrebelsene for å etablere en nasjonal operascene*. Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo.
- Tomlinson, Gary (1999): *Metaphysical song: an essay on opera*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- Turbow, Gerald D. (1985): "Art and politics: Wagnerism in France". I: David C. Large og William Weber (red.): *Wagnerism in european culture and politics*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Varnay, Astrid og Donald Arthur (2000): *Fifty-five years in five acts: my life in opera*. Boston: Northeastern University Press.
- Vollsnes, Arvid O. (1996): *Modernisme på norsk. Komponisten Ludvig Irgens Jensen*. Oslo: Garantiforlaget.
- Wagner, Richard (1995): "On the performing of "Tannhäuser"" i Wagner, Richard: *Juadatism in music and other essays*. Lincoln–London: University of Nebraska Press.
- Weber, William (1985): "Wagner, Wagnerism and Musical Idealism". I: David C. Large og William Weber (red.): *Wagnerism in european culture and politics*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Weber, William (1999): "The history of musical canon". I: Nicholas Cook og Mark Everist (red.): *Rethinking music*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Zerlang, Martin (1989): *Underholdningens historie: fra antikkens gladiatorer til nutidens TV-serier*. København: Gyldendal.
- Østerberg, Dag (1997): *Fortolkende sosiologi II*. Oslo: Universitetsforlaget.

BAKGRUNNSLITTERATUR:

- Abbate, Carolyn (2001): *In search of opera*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- Alnæs, Karsten (1987): ”Litteraturkritikken – salgsvare og erkjennelsesform”. I: *Vinduet nr.3, 1987*. Oslo.
- Andersen, Per Thomas (1987): ”Kritikk og kriterier”. I: *Vinduet nr. 3, 1987*. Oslo.
- Berntsen, Jens (1939): *En mester i stemmedannelse*. Oslo.
- Biancolli, Louis og Kirsten Flagstad (1952): *The Flagstad manuscript*. New York: Putnam.
- Bloch-Nakkerud, Tom og Lars Frode Larsen (1990): *Hilsen fra Kristiania: hovedstaden på gamle postkort*. Oslo: Grøndahl & Søn forlag.
- Bue, Pål (1974): *Nasjonale ideologier i norsk musikk på 1920-tallet*. Magistergradsoppgave i musikk, Universitetet i Oslo.
- Clausen, H.P. (1962): *Aviser som historisk kilde*. Århus: Institut for presseforskning og samtidshistorie.
- Cone, Edward T. (1989): ”The authority of music criticism”. I: *Music: a view from Delft: selected essays*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cook, Nicholas (1999): ”Analysing performance and performing analysis” I: Nicholas Cook og Mark Everist (red.): *Rethinking music*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Dahl, Ottar (1967): *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dahlhaus, Carl (1992): *Richard Wagner's music dramas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl (1999): *Foundations of music history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Engberg, Jens (1995): *Til hver mands nytte: det Kongelige Teaters historie 1722-1995*. Bind 1. København: Frydenlund.
- Flagstad, Kirsten (1975): *Remember me: utsyn over en kunstnergjerning. I radiosamtale med Torstein Gunnarson i Norsk Rikskringkasting 29. desember 1961*. Oslo: Gyldendal.
- Furre, Berge (1996): *Norsk historie 1905-1990: vårt hundreår*. Oslo: Det norske samlaget.

- Gjesdahl, Paul (1964): *Centralteatrets historie*. Oslo:Gyldendahl.
- Guldbrandsen, Erling E. (2000): "Farvel til det norske: Gerhard Schjelderups Norges-symfoni" i Frode Helland (red.): *Agora nr. 1/2000*. Oslo.
- Guldbrandsen, Erling E. (1999): "Tankens talsmann. Et estetisk-biografisk blikk på Hjalmar Borgstrøm" i Arvid O. Vollsnes (red.): *Studia Musicologica Norvegica* 25. Oslo–Stockholm–København–Oxford–Boston: Scandinavian University Press.
- Gunnarson, Torstein (1985): *Sannheten om Kirsten Flagstad: en dokumentarbiografi*. [Oslo]: Flagstadselskapet.
- Lindenberger, Herbert (1984): *Opera: the extravagant art*. Ithaca og New York: Cornell University Press.
- Lee, Tori Nordbotn (1981): *Trondhjem Nationale Scene 1911-1927: det musikalske liv omkring teateret og dets orkester*. Hovedoppgave i musikk, Universitetet i Trondheim.
- Maus, Fred Everett (m.fl.): "Criticism" i Macy, L. (red.): *Grove Music Online*. [Bearbeidet av A. O. Vollsnes 21.08.2002], <http://www.grovemusic.com>
- McArthur, Edwin (1967): *Flagstad: a personal memoir*. New York: Knopf.
- Mendelsohn, Oskar (1969): *Jødenes historie i Norge gjennom 300 år. Bind 1*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Minge, W. (1929): *Fra musikklivet i Oslo*. Oslo: Stranberg & co.'s forlag.
- Neergaard, Johan Henrik (1999): *Operaen i Kristiansund*. Hovedoppgave i musikk, NTNU, Trondheim.
- Nordsjø, Egil (1975): *Norsk operasangerforbund 1926-1976: Fra drøm til virkelighet*. Oslo: Forbundet.
- Norges kulturhistorie. Bind 5: Brytningsår – blomstringstid*. Ingrid Semmingsen (red.). Oslo: Aschehoug. 1980.
- Qvamme, Børre (1959): "Opera i Oslo" i *St. Hallvard, nr 4*. Oslo: Oslo Byes vel.
- Rasmussen, Rudolf (1935): *Rulleboken: minner og meninger om livet på scene og podium*. Oslo: Tanum.
- Scarbocci, Synnøve Hadland (1999): *Musikkjournalistikk: forbrukerveiledning eller folkeopplysning?* Hovedoppgave i musikk, NTNU. Trondheim.
- Schjelderup, Gerhard (1907): *Richard Wagner: hans liv og værker*. København – Kristiania: Gyldendal.

- Schjelderup, Gerik (1976): *Gerhard Schjelderup: en norsk operakomponists liv og virke*. Oslo: Gyldendal.
- Schultz, Sigurd (1937): "Andersen, Valdemar". I: Povl Engelstoft (red.): *Dansk biografisk leksikon*. København: Schultz 1933 – 1944.
- Vestad, Geir (1997): *Kirsten Flagstad*. [Oslo]: Norges Banks seddeltrykkeri.
- Wagner, Richard [u.å.]: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. London – Zürich – Mainz – New York: Ernst Eulenburg. [Lommepartitur].
- Wagner in Performance*. Barry Millington og Stewart Spencer (red.). New Haven – London: Yale University Press, 1992.
- Wagnerism in european culture and politics*. David C. Large og William Weber (red.). Ithaca – London: Cornell University Press. 1985.
- Wiers-Jenssen, H. (1924): *Nationaltheatret gjennom 25 aar*. Kristiania – London – Berlin: Gyldendalske Bokhandel.
- Østerberg, Dag (1999): *Det moderne: et essay om Vestens kultur 1740-2000*. [Oslo]: Gyldendal.
- Østerberg, Dag og Fredrik Engelstad (1995): *Samfunnsformasjonen: En innføring i sosiologi*. Oslo: Pax.